

G I L
V I C E N T E
C O M P Ê N D I O

COORDENAÇÃO DE
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
E JOSÉ CAMÕES

CoimbraCompanions

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS **N** IMPRESA
IMPRESA NACIONAL **N**ACIONAL

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Coimbra Companions

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

G I L
V I C E N T E
C O M P Ê N D I O

COORDENAÇÃO DE
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
E JOSÉ CAMÕES

CoimbraCompanions

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

IMPRESA NACIONAL

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

EDIÇÃO

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

Imprensa Nacional-Casa da Moeda
Email: editorial.apoiocliente@incm.pt
URL: <http://www.incm.pt>
<http://www.facebook.com/imprensanacional>

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

INFOGRAFIA

Mickael Silva

REVISÃO

INCM

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

INCM

ISBN

978-989-26-1547-9 (IUC)
978-972-27-2710-5 (INCM)

ISBN DIGITAL

978-989-26-1548-6 (IUC)
978-972-27-2702-0 (INCM)

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1548-6>

DEPÓSITO LEGAL

443 485/18

CÓDIGO DE EDIÇÃO

1022651

©SETEMBRO 2018,
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

SUMÁRIO

Introdução	7
<i>José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões</i>	
I Parte – Textos e contextos.....	13
I. Gil Vicente: um nome para identidades plurais.....	15
<i>José Camões e João Nuno Sales Machado</i>	
II. Gil Vicente e o teatro português de Quinhentos	49
<i>José Camões</i>	
III. Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade.....	67
<i>Hélio J. S. Alves</i>	
IV. Gil Vicente e a cultura popular	85
<i>Pere Ferré</i>	
V. A fortuna editorial da obra de Gil Vicente	123
<i>José Camões</i>	
II Parte – Temas e formas.....	169
VI. Formas del discurso vicentino.....	171
<i>Armando López Castro</i>	
VII. Os géneros no teatro de Gil Vicente	195
<i>José Augusto Cardoso Bernardes</i>	
VIII. «O que valem cavaleiros». Indagações sobre a obra de Gil Vicente.....	215
<i>Isabel Almeida</i>	
IX. Lo pastoril en el teatro de Gil Vicente.....	239
<i>José Javier Rodríguez Rodríguez</i>	
X. A sátira no teatro de Gil Vicente.....	277
<i>José Augusto Cardoso Bernardes</i>	
XI. Gil Vicente: religião em teatro	299
<i>Maria Idalina Resina Rodrigues</i>	

III Parte – Traduções	329
XII. Las traducciones de Gil Vicente al español	331
<i>Manuel Calderón Calderón</i>	
XIII. Gil Vicente em língua francesa	347
<i>Christine Zurbach</i>	
XIV. Gil Vicente em Itália.....	359
<i>Sebastiana Fadda</i>	
XV. Gil Vicente in english translation	379
<i>Patricia Odber de Baubeta</i>	
IV Parte – Texto, imagem e palco	399
XVI. Depois do espetáculo teatral vicentino: «Este livro e cancionero».....	401
<i>Jorge A. Osório</i>	
XVII. O papel da música no teatro de Gil Vicente.....	431
<i>José Camões</i>	
XVIII. Actores y técnicas de representación en tiempos vicentinos	447
<i>Tatiana Jordá Fabra</i>	
XIX. O teatro por imagem.....	467
<i>João Nuno Sales Machado</i>	
V Parte – Investigação e ensino	495
XX. Os estudos vicentinos	497
<i>José Augusto Cardoso Bernardes</i>	
XXI. Gil Vicente no cânone escolar. O(s) textos e a(s) leituras	517
<i>Amélia Maria Correia</i>	
VI Parte – Gil Vicente por editar.....	545
XXII. Trovas de Gil Vicente «a umas senhoras fermosas» (texto inédito).	
Leitura e apresentação com breves notas linguísticas	547
<i>Telmo Verdelbo</i>	
Índices	593
Índice de títulos de teatro.....	595
Índice onomástico	603

Introdução

José Augusto Cardoso Bernardes
e José Camões

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O modelo de *compêndio* parece especialmente vocacionado para as *ciências exatas*. Compreende-se que assim seja. Essa tem sido a sua utilidade maior: oferecer a síntese de um saber através do pensamento organizado, colocando à disposição do leitor aquilo que era antes disperso e distante.

Em teoria, os saberes interpretativos não se ajustam tão bem ao esquematismo e à estabilidade que são próprios dos compêndios. Por diferentes motivos, porém, a situação que se tem vivido no ensino e na investigação das humanidades não condiz inteiramente com este pressuposto.

No âmbito dos saberes filológicos (compreendendo estudos linguísticos e literários) podem citar-se, no panorama português, alguns exemplos de um passado recente: *Estilística da Língua Portuguesa*, de Manuel Rodrigues Lapa, editado em 1945, *Estudos de História da Cultura Clássica*, de Maria Helena da Rocha Pereira, cujo primeiro volume surge pela primeira vez em 1965, *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva, que aparece em 1959, ou *Teoria da Literatura*, de Vítor Aguiar e Silva, que viu a luz, pela primeira vez, em 1967. As sucessivas reedições foram acompanhadas de alterações de maior ou menor substância. Através desse processo de incorporação contínua, quer por força da evolução do pensamento do autor quer por via do diálogo crítico que este mantinha com o que se publicava, os livros em causa procuravam justamente manter o seu caráter compendial.

Este tipo de obras era ainda complementado pelo modelo da *enciclopédia* ou do *dicionário* especializado. Referimos, mais uma vez a título de

exemplo, o *Dicionário da Literatura Portuguesa, Galega e Brasileira*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho (1973), ou *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (1995-2005). Num outro plano, e um pouco mais tarde, viriam a surgir obras que incidiam sobre períodos ou autores, desde o *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coordenado por Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani (2000), até ao mais recente *Dicionário de Luís de Camões*, sob coordenação de Vítor Aguiar e Silva (2014).

Por motivos de vários tipos, os compêndios parecem ter perdido boa parte da aceitação de que beneficiaram numa determinada época. No âmbito específico dos estudos literários nem sequer se pode dizer que se tenha tratado propriamente de uma substituição geracional, fator que tantas vezes faz ditar as suas leis no seio da Academia.

O declínio parece resultar, em primeiro lugar, da fragmentação que se verificou nesse domínio disciplinar, tornando, desde logo, mais difícil o trabalho de sistematização. A este fator, já de si importante, juntam-se as mudanças que entretanto se verificaram na oferta formativa das faculdades de letras.

Em face desta situação de claro decréscimo de procura, importa que nos interroguemos no sentido de saber se vale ou não a pena persistir neste tipo de iniciativas, sempre exigentes em termos de conceção e de realização.

Verifiquemos, desde logo, que a situação que ocorre em Portugal não coincide com aquela que prevalece em outros países da Europa. Os catálogos editoriais das mais prestigiadas universidades britânicas, por exemplo, não deixaram nunca de incluir compêndios (*companions*) de caráter mais geral, incidindo sobre um determinado período da literatura ou da arte, ou, num registo mais particular, centrados num determinado autor. Continua-se a editar com regularidade compêndios sobre a literatura de qualquer período mas também se encontram disponíveis espessos volumes sobre Shakespeare, Milton, Rabelais, Cervantes e muitos outros.

É nessa linha concreta que se inspira o presente volume dedicado a Gil Vicente.

Ao modelo do epítome sucede o da confluência. O lugar do compêndio é ocupado hoje pela compilação — de áreas do saber, de vozes singulares, de caminhos e práticas, que entre si comunicam. Pareceu aos coordenado-

res da presente obra que, nas circunstâncias atuais, se justificava *convocar* vicentistas dispersos, pedindo a cada um deles uma síntese que resultasse da investigação que vêm desenvolvendo. Na soma desses contributos plurais mas articulados reside o primeiro foco de interesse deste livro.

O que o configura é um estado dos saberes sobre Gil Vicente. Não é um ponto final nem pretende ser. Para além das transformações de substância ou de perspectiva, também se espera que obras deste tipo se transformem em função das necessidades identificadas pelos leitores ou por via da participação de outros vicentistas de diferentes gerações, que se encontram espalhados pelo mundo.

Tomado no seu conjunto, o trabalho que agora se apresenta a público é certamente aperfeiçoável. Apesar disso, atrevemo-nos a acreditar que ele representa um esforço oportuno. Dele se espera, sobretudo, que possa contribuir para a identificação do atual estágio da pesquisa que vem sendo produzida sobre a obra e a figura de Gil Vicente, um dos autores mais importantes, singulares e influentes que até hoje se exprimiram em português e em castelhano.

O presente volume resulta de um projeto conjunto do Centro de Estudos de Teatro e do Centro de Literatura Portuguesa. É um dever e um gosto agradecer aos coordenadores desses dois centros o apoio que prestaram à iniciativa. Do mesmo modo, é devida uma nota de gratidão sincera à Imprensa da Universidade de Coimbra, na pessoa do seu diretor (Doutor Delfim Leão), que acolheu e estimulou a iniciativa desde que ela lhe foi anunciada e, com sincero interesse, soube esperar pela construção deste livro com esperança e paciência solidárias. Por fim, os coordenadores agradecem de forma particularmente sentida aos autores que participam neste projeto. Cada um dos textos que agora se publicam exigiu um elevado esforço de organização e de síntese; em alguns casos, trata-se do resultado transformado de uma investigação já longa, coerente e perseverante; noutros, o investigador foi levado a trilhar caminhos menos percorridos, arriscando e inovando.

Por último, agradecemos ainda a Bruno Henriques, Maria Jorge e Helena Reis Silva, pela ajuda atenta que nos prestaram nos trabalhos de revisão e preparação.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

I Parte

TEXTOS E CONTEXTOS

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

I

*Gil Vicente:
um nome para
identidades plurais*

José Camões e João Nuno Sales Machado

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Há já cerca de século e meio que se alimenta uma polémica em torno do nome Gil Vicente. O estudo de Anselmo Braamcamp Freire, *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança* veio aparentemente pôr um ponto final na controvérsia que opunha os partidários da existência de dois homónimos no século XVI: um dedicado à prática da ourivesaria e da inspeção do ouro e o outro dedicado às artes teatrais. É verdade, também, que isso se deveu, por um lado, e em grande parte, ao facto de a 2.^a edição do livro ter surgido décadas depois da morte do autor e de todos os outros polemistas (Camilo Castelo Branco, Teófilo Braga, Sanches Baena, Queirós Veloso, Brito Rebelo) e, por outro, aos sentidos diferentes que os novos estudos literários e artísticos seguiram a partir de meados do século XX, relegando para um plano muito secundário a questão da identificação do(s) artista(s). De facto, os estudiosos de então para cá pouco ou nada se demoraram na abordagem da questão, limitando-se, na maior das vezes, a seguir palpites fundados na leitura dos documentos disponibilizados pelos investigadores do século XIX. A partir da segunda metade do século XX, raríssimas exceções se podem, pois, contar como contributos novos para o estudo da identidade de Gil Vicente, sendo as de maior relevância os documentos encontrados por António Dias Miguel que deles foi dando notícia em artigos dispersos que adiante se comentarão, juntamente com outros que aqui apresentamos¹.

1 Este texto retoma em grande parte o artigo «who's in a name», in *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 89-103.

São de vária ordem os procedimentos a seguir para uma aproximação ao problema da individualidade de Gil Vicente. Pode-se considerar três fontes de reflexão: 1) os diplomas que mencionam o nome Gil Vicente e outros com ele diretamente relacionados; 2) os testemunhos de seus contemporâneos; 3) a obra de Gil Vicente considerada em três vias complementares: *a)* uma constituída pelos dados biográficos, em todos os registos, referidos pelo autor; *b)* outra pelas explanações das circunstâncias de representação ou de execução de cada uma das obras, normalmente da responsabilidade de terceiros; *c)* e, por fim, a análise e estudo da obra, evitando cair em subjetivismos inoperantes.

1) OS DIPLOMAS

Os documentos administrativos quinhentistas conhecidos que registam o nome Gil Vicente referem múltiplas atividades profissionais: ourives, membro da Casa dos Vinte e Quatro, procurador dos mesteres na Câmara de Lisboa, mestre da balança da Casa da Moeda de Lisboa, intérprete linguístico, e mestre da retórica das representações. Alguns deles associam duas destas funções, outros referem apenas o nome de Gil Vicente sem lhe apor qualquer profissão ou cargo, podendo, ou não, incluir dados biográficos inferidos de designações de parentesco como «sua irmã», «seu filho», «sua mulher». Dos 43 documentos do século XVI que inscrevem o nome de Gil Vicente, seleccionámos os fundadores da questão e os que foram referidos e mostrados em reprodução fotográfica recentemente, que, pela primeira vez, transcrevemos.

OURIVES

O mais antigo documento que nomeia Gil Vicente nesta atividade — «ourives da senhora rainha minha irmã» — é um alvará datado de 15 de fevereiro de 1509, emitido em Évora, por Manuel I, fazendo Gil Vicente «vedor de todas as obras que mandarmos fazer, ou se fizerem, d'ouro e prata

pera o nosso Convento de Tomar, e Espital de Todos os Santos da nossa cidade de Lisboa, e Mosteiro de Nossa Senhora de Belém» (doc. A).

A 4 de fevereiro de 1513 é nomeado, por carta régia, «mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa», enquanto durar a menoridade do filho do falecido proprietário do ofício. Na apresentação do novo titular do cargo refere-se, mais uma vez, a sua condição de «ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã». Esse documento é encabeçado pela cota «Gil Vicente trovador mestre da balança» (doc. B).

A estes documentos há que juntar os testamentos dos dois irmãos reais, o de Manuel I redigido em 1517 e o de Leonor de Lencastre, em data incerta, nos quais, se bem que não esteja explicitamente mencionado, o «mester» de ourives é imediata e inevitavelmente inferido através da referência a algumas das obras que executou. No legado da rainha D. Leonor ao mosteiro da Madre de Deus contam-se «os dous cálices que andam em minha capela: a saber, o que corregeu Gil Vicente, e outro dos que ele fez que está já no dito mosteiro». No seu testamento, o rei manda «que se dê ao mosteiro de Nossa Senhora de Belém a custódia que fez Gil Vicente para a dita casa», o que permite identificar a autoria da custódia.

O caráter extraordinário e singular deste objeto de culto é testemunhado por outros documentos quinhentistas, nomeadamente pela inscrição e descrição num inventário do tesoureiro da casa de el-rei (1514) que conta *uma custódia que se fez do ouro que veio das índias das páreas de Quíloa* e pela sua menção em textos historiográficos.

João de Barros, na *Década I* (livro VI, cap. VII) de 1552, ao descrever a chegada de Vasco da Gama, lembra: «E como neste tempo el-rei estava em Lisboa, quando foi a ele levou as páreas que houvera de el-rei de Quíloa, as quais com grande solenidade a cavalo levava em um grande bacio de prata, um homem nobre, em pelote, com o barrete fora, ante ele, Almirante, com trombetas e atabales, acompanhado de todos os senhores que havia na côrte. Das quais páreas el-rei mandou fazer uma custódia de ouro, tão rica na obra como no peso, e como primícias daquelas vitórias do Oriente, ofereceu a Nossa Senhora de Belém.»

Também Damião de Góis na *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel* (1566) se refere à custódia: «Destes dous mil miticais d'ouro, mandou el-Rei fazer

uma custódia para o Sacramento do altar, guarnecido de pedras preciosas, que mandou oferecer ao mosteiro de Bethlem.»

MEMBRO DA CASA DOS VINTE E QUATRO

Anselmo Braamcamp Freire afirma no seu estudo que em «21 de Dezembro de 1512 é Gil Vicente eleito pela bandeira dos ourives» para a Casa dos Vinte e Quatro, sendo logo a seguir «eleito procurador dos mesteres junto da vereação de Lisboa» não indicando, contudo, a fonte da informação. É possível que se encontre no fundo da Casa dos Vinte e Quatro, atualmente inacessível devido ao mau estado em que se encontram os seus documentos.

PROCURADOR DOS MESTERES NA CÂMARA DE LISBOA

Em exercício de funções na Câmara Municipal de Lisboa, é Gil Vicente mencionado em documentos do Livro das Posturas Antigas e assina diversas atas da vereação. A ata da última reunião a que terá assistido expressamente como um dos «procuradores dos mesteres», a 19 de fevereiro 1515, é assinada por si e por todos os outros membros com assento na Câmara (doc. C).

MESTRE DA BALANÇA DA CASA DA MOEDA DE LISBOA

A função de mestre da balança parece decorrer da condição de ourives (o seu homólogo e os sucessores são também ourives). A sua nomeação régia em 1513, que, lembramos, explicita a condição de ourives da rainha, parece também obrigar a uma revisão salarial do ofício, pois João Martins, o outro mestre da balança, em 28 de janeiro desse ano, queixa-se e vê acrescentado o seu mantimento de modo a ficar «como tem Gil Vicente, outrossi mestre da dita balança» (doc. D).

A 8 de abril de 1514, determina o rei que lhe seja atribuída uma verba de 20 000 réis como «ajuda de casamento de sua irmã». No ano seguinte, a

25 de setembro, assina o recibo como mestre da balança (doc. P). É nesta qualidade que o rei o envia em conversações com os vereadores de Lisboa, em 6 de março de 1516 (doc. R).

A atividade como mestre da balança cessa em 1517. Apesar de só em 6 agosto desse ano Diogo Rodrigues ser nomeado como substituto no cargo, que Gil Vicente «lhe vendeu, per nossa licença, e o renunciou segundo dele fomos certo per um público estromento de renúnciação» (doc. E), a verdade é que também na primeira metade do ano já não recebeu o ordenado devido por essas funções. No livro de pagamentos da Casa da Moeda do ano de 1517, o nome consta do rol dos indivíduos que auferem vencimento da Casa da Moeda, mas os pagamentos são efetuados a Afonso Rodrigues (31 de março), Afonso Rodrigues e Diogo Rodrigues (11 de julho), os mesmos (8 de outubro) e Diogo Rodrigues (embora a data registada seja a mesma de 8 de outubro, sendo provável que se trate de um lapso por dezembro, o mês em que os oficiais recebiam o último pagamento). Nos três primeiros registos dessa sua folha esclarece-se que o pagamento é o que «havia de haver» ou «montou haver do mantimento de Gil Vicente, mestre da balança», sendo o último já devido a Diogo Rodrigues de «seu mantimento», a quem Gil Vicente vendera o cargo (doc. F).

MESTRE DA RETÓRICA DAS REPRESENTAÇÕES

O nome de Gil Vicente surge ainda associado a outra função, ignorada pela maioria dos estudiosos. Por um alvará de D. João III, datado de abril de 1524, é estabelecido que «haja cada ano com o cargo de Mestre da Retórica das Representações, 20.000 réis, a saber: 12.000 que dantes tinha e 8.000 que lhe o dito senhor mais acrecentou, nas quais servirá enquanto o dito senhor houver por bem e o ele puder fazer». O registo encontra-se num caderno que conserva os assentamentos dos anos de 1534 e 1535, o que pode justificar que à margem se anote que é «finado» e «houve carta per seu filho» (doc. G). A mesma informação consta do livro de *Tenças, moradias e ordenados da casa do senhor Rei D. João III pelos anos de 1534*, com as adições calculadas: «32.000 réis, a saber, 20.000 reaes com o cargo de mestre da retórica,

graciosos nos ordenados, e 12.000 reaes a ele por outra adição» (doc. H). A forma abreviada do cargo é a que surge num nobiliário copiado em 1576, citado por Braamcamp Freire, que refere o nome Valéria Borges, indicando ser «filha de Gil Vicente mestre que foi da retórica del rey dom Manuel».

OUTROS DOCUMENTOS

Alguns documentos, embora não mencionem nenhum dos ofícios antes apresentados, merecem particular destaque na análise, pois dão testemunho de inequívocas atividades ligadas ao teatro. No *Segundo Livro de Registos de Receita e Despesa* do Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, referente ao dia 23 de junho de 1511, é dada ordem de pagamento de 5070 réis «a Gil Vicente [...] para fazer uma representação dia de Corpo de Deus e assi o fez [...] vassalo del rei» (doc. I).

Datadas respetivamente de novembro e dezembro de 1520, duas cartas régias são dirigidas à Câmara de Lisboa. Na primeira, indica-se que «nós enviamos ora lá Gil Vicente pera per sua ordenança se fazerem algũas das cousas e autos que se hão-de fazer pera a entrada nossa e da rainha minha» (doc. J). Na segunda carta para a vereação de Lisboa, e também registada no Livro de Festas, escreve-se: «Vimos o que dizeis sobre o que tendes passado com Gil Vicente e as pinturas que vos mostrou e as cousas e cadafalsos que vos disse que são necessários e o dinheiro que se assi nisso pode despende.» (Doc. K.)

Pela sua participação no recebimento dos reis de janeiro de 1521, regista-se no Livro de Festas a quantia de 40 000 réis que «o tesoureiro pagou a Gil Vicente pera fazer os cadefalsos pera entrada del rei e rainha nossos senhores» (doc. L).

Se bem que se revista de uma singularidade à primeira vista inconciliável com os demais, é de referir um documento que parece muito distante do ourives ou mesmo do autor de teatro, mas que não pode deixar de ser considerado. Trata-se de uma carta de D. João III, redigida em Santarém, em 1526, que confirma a venda feita a Francisco da Ponte do ofício de intérprete linguístico na cidade d'Ormuz, «o qual nele passou Gil Vicente

per minha licença» (doc. M). É talvez o mais enigmático dos documentos. Para além de Braamcamp Freire, que o considera testemunho de uma titularidade de cargo exclusivamente formal para obtenção de rendimentos, sem corresponder a um exercício efetivo de funções, nenhum outro estudioso se aventurou na sua análise. A ligação ao Oriente de um dos seus filhos, que referimos adiante, poderá ser um caminho a pesquisar.

Em número algo elevado, sem identificarem qualquer função social específica, outros documentos são indicadores de pagamentos que parecem ser entregues ao autor de teatro e mestre da retórica das representações. O primeiro data de 1523 e refere o pagamento ao mercador Diogo Lopes da quantia de 5850 réis por «um vestido que pagou a Gil Vicente» (doc. N). Entre 1524 e 1525 registam-se vários pagamentos de mercês, quer em numerário quer em trigo, em 1528 vê aumentado em 12 000 réis o seu mantimento de 20 000, que há de manter até ao fim da vida. O último documento conhecido com despacho exarado em vida de Gil Vicente é o recibo por si passado e assinado na mesma folha em que D. João III ordena ao seu tesoureiro «que deis a Gil Vicente oito mil réis que lhe mando dar e o dito ano de mim há d’haver de sua vestiaria». O sumário do assento regista em pé de página «Per seu filho Belchior Vicente» (doc. O).

Outros documentos há, posteriores a Gil Vicente, que lhe fazem referência. Todos eles são da esfera do familiar e é o parentesco que move à citação.

Como pai, por inferência, é mencionado através das referências a um «filho de Gil Vicente», escrivão que Afonso de Albuquerque envia numa embaixada ao Hildalcão, relatada no *Comentários do Grande Afonso de Albuquerque* (p. 442) e na *História da Conquista da Índia* (Fernão Lopes de Castanheda) liv. III, cap. xcv (vol. II, p. 723). Num processo de Fernão de Pina (pai de Rui de Pina), parte de um depoimento judicial datado de 11 de janeiro de 1546, uma das testemunhas, Luís Vicente, é citado como filho de Gil Vicente. Belchior Vicente, filho de Gil Vicente, declara, em 1540, no processo de Garcia Fernandes, «que sendo ele, testemunha, moço pequeno, ele ouviu dizer a seu pai, que Deus haja, que el Rei dom Manuel, que santa grória haja, encarregara a obra da pintura que se mandava fazer pera o coruchéu do Limoeiro a Francisco Amrriques», adiantando no final do seu depoimento que «o viu [a Garcia Fernandes] andar trabalhando nela» (Sousa Viterbo).

Como marido, o nome surge no *Livro do lançamento e serviço que a cidade de Lisboa fez a el rei nosso senhor o ano de 1565*, no «título da freguesia de santa cruz d'Alcáçova», no rol da «Rua direita de Santa Cruz»: Melícia Roiz é citada como «mulher que foi de gill viçente nos mesmos paços». Cunha Rivara, na revista *Panorama*, de 1860, vol. 4, citando um «curioso» do século de Quinhentos, transcreve o epitáfio de Branca Bezerra «mulher de Gil Vicente». O mesmo texto encontra-se copiado, em notação à margem, na *Biblioteca Lusitana*, de João Franco Correia.

Quando em 1907 Braamcamp Freire decide intitular o seu estudo *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança* com a epígrafe que encabeça o fólio 20 v.º do Livro 42.º da Chancelaria de D. Manuel I (doc. B) parece convencido de que está a contribuir para o termo da polémica em torno da identificação de um Gil Vicente ourives com outro Gil Vicente, poeta e autor de teatro. Mas a verdade é que a argumentação que apresenta não parece ser muito sólida. O próprio reconhece que o general Brito Rebelo, que encontrara o documento anos antes — a carta de nomeação de mestre de balança da Casa da Moeda de Lisboa — na Torre do Tombo, apresentava bastantes reservas sobre essa identificação, baseado, sobretudo, nas diferenças que apresentam as duas assinaturas de um indivíduo chamado Gil Vicente: uma num recibo da verba de 20 000 réis para ajuda do casamento de Filipa Borges, sua irmã (doc. P), e a outra no recibo de 8000 réis da sua vestimenta (doc. O). As dúvidas de Brito Rebelo são menozadas por Freire com uma argumentação, no mínimo, tendenciosa, dando-se como exemplo de alguém que em poucos anos modificou a sua assinatura. A verdade é que em investigação levada a cabo na Torre do Tombo não se encontraram, até agora, em assinaturas de um mesmo indivíduo no espaço de tempo de 20 anos, diferenças tão grandes como as que se verificam entre as dos documentos assinados por Gil Vicente.

Como se não bastasse, a nossa descoberta recente no Arquivo Histórico Municipal de novos documentos onde figuram assinaturas de Gil Vicente na qualidade de procurador dos mesteres, cargo exercido entre os princípios de 1513 e o primeiro trimestre de 1515, vem, em vez de esclarecer a questão de modo inequívoco, lançar maiores dúvidas no assunto. Enquanto procurávamos naquele Arquivo a confirmação de alguns dados relaciona-

dos com a sua participação na organização da entrada do rei D. Manuel e da rainha Leonor de Áustria em Lisboa, em janeiro de 1521, deparámo-nos com várias determinações camarárias, registadas nos livros da vereação, onde figurava a assinatura de Gil Vicente, procurador dos mestres. Nos seis documentos registados no Livro 4.º da Vereação, datados de 1514 e de 1515, a assinatura é a mesma. Perturbante é o facto de não coincidir com nenhuma das outras duas conhecidas, as dos recibos de 1515 e de 1535. Sirva de exemplo a carta da reunião da vereação de 19 de fevereiro em que se determinou o colégio eleitoral para a eleição dos cargos do triénio seguinte, onde figuram as assinaturas de todos os membros da câmara: procurador, vereadores, juizes, cidadãos, procuradores dos mestres e os vinte e quatro. O problema paleográfico está assim longe de ser resolvido, e a antiga equação de duas incógnitas vê-se substituída por uma de três (docs. C, O e P).

As referências a Gil Vicente, seja como ourives seja como autor de teatro, levam-nos sempre à rainha D. Leonor, desde um documento que nos revela ter vivido em Lisboa numas casas da rainha (o documento, a confirmação de uma doação de propriedade inscrita na Chancelaria de D. João III, remete para o testamento de D. Leonor, indicando que nesse momento Gil Vicente já não vivia naquele local) até a outros que aclaram as suas funções.

É explicitamente ao ourives de sua irmã que D. Manuel atribui a autoria da custódia, que concede o cargo de vedor das obras de ourivesaria de Tomar, Belém e Hospital de Todos os Santos e que nomeia mestre da balança.

Como poeta, participa, juntamente com outros servidores da casa da rainha, no chamado processo de Vasco Abul. Aqui, o seu estatuto assume uma importância equivalente à de Anrique da Mota, o autor, quer pela extensão dos versos quer pela apresentação direta do seu parecer à rainha, a pedido desta. Estes são os únicos versos de Gil Vicente transcritos no *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende em 1516.

Seguramente, o poeta que participa no processo de Vasco Abul é o autor das *comédias, farsas e moralidades que compôs em serviço* desta rainha. Nas rubricas de nove dessas composições de que há registo na *Compilação de todas as obras*, coligidas e mandadas imprimir pelos filhos em 1562, inscreve-se o nome da rainha. A estas poderá juntar-se a

primeira coisa que o autor fez e em Portugal se representou — Visitação —, uma vez que suscitou em D. Leonor tal entusiasmo que a levou a encomendar novo auto para o Natal desse ano de 1502, e assim sucessivamente até 1518, data a partir da qual o nome da rainha deixa de figurar nos paratextos.

Caso singular é o das diferenças nas circunstâncias da representação indicadas pelas rubricas das duas versões da *Barca do Inferno*. Na versão da *Compilação* é indicada a enfermidade da rainha D. Maria, não sendo D. Leonor referida, na versão do folheto, o auto é composto «por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor e representada per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel». Esta última indicação é consentânea com as constantes relações existentes entre a encomendadora e o autor neste período e bem assim coincidente com a subordinação do ourives à rainha.

A atividade do ourives Gil Vicente como mestre da balança termina em 1517. É nessa data que vende o cargo que possuía a termo certo (a maioria do filho do anterior oficial) desde 1513. Registe-se que a venda do cargo a Diogo Rodrigues é antecipada (uma vez que o efetivo detentor do cargo ainda é menor, conforme se volta a escrever na carta de 1517 — que, neste ponto, repete a de 1513). Que razões pode haver para esta antecipação (que parece corresponder a uma diminuição de rendimentos)?

A ausência de documentos depois da venda do cargo sugere o desaparecimento do ourives. Como pessoa ou como função. Trata-se de alguém que, incapacitado para exercer o seu ofício, prefere abandonar aquele rendimento ou de alguém que passa a ter outro tipo de rendimentos? Mas, por outro lado, a venda pode ter efeitos de ingresso extraordinário e imediato de dinheiro vivo. Segundo Braamcamp Freire, foi a necessidade de melhoria económica que fizesse face às despesas de um segundo casamento que terá levado à venda do cargo. No entanto, é intrigante o facto de não ser apenas no último trimestre do ano que o mestre da balança Gil Vicente deixa de auferir vencimento na Casa da Moeda, mas sim logo a partir de janeiro de 1517 (cf. doc. F).

Sérias dúvidas se podem deparar quando vemos atribuído um cargo como o de mestre da balança, o quarto na hierarquia da Casa da Moeda, a quem

já foi responsável máximo pelas obras de ouro e prata de três das maiores instituições reais. Faltam-nos, contudo, instrumentos de medição que nos permitam conhecer o peso, quer económico quer social, destas funções.

É ainda neste período que durante três anos o nome Gil Vicente consta do rol de procuradores dos mesteres na Câmara de Lisboa. Não se conhece nenhum dos seus assentos de pagamentos, sabendo-se, no entanto, que em 1515 os procuradores dos mesteres recebiam da cidade 2000 réis e um moio de trigo.

A relação de Gil Vicente com a cidade data de, pelo menos, 1511, o ano imediatamente anterior ao da sua nomeação para a Casa dos Vinte e Quatro, no âmbito da intervenção institucional das diversas corporações naquela que é a principal festa urbana, a procissão do Corpo de Deus. Além de contribuírem para a procissão com danças e *invenções*, alguns mesteres realizam entremezes e representações, sendo pagos por esse trabalho. Como se pode verificar nas verbas inscritas no Livro da Receita e Despesa, a Câmara de Lisboa paga a cerieiros, ourives e outros. Gil Vicente, designado como vassalo do rei, recebe 5070 réis, quantia superior à média de 2000 réis que outros recebem pelas representações (doc. I). Lembramos que a experiência de Gil Vicente nas representações da procissão do Corpo de Deus data, pelo menos, de 1504, ano em que participou na das Caldas da Rainha, com o *Auto de São Martinho*.

A proximidade com o rei parece levá-lo a ser incumbido da missão de interlocutor entre o monarca e a Câmara de Lisboa em mais de uma ocasião, atestada por três cartas régias. Uma de 1516 (ainda como mestre da balança) (doc. Q) e duas de 1520 (já como mestre das representações?) (docs. J e K) dão a ver Gil Vicente como alguém que tem o aval do rei para falar em seu nome (sempre) como mensageiro, ou como pessoa autorizada pelo rei para executar um projeto próprio. É de notar que a iniciativa de 1516 parece ter partido dos oficiais, provavelmente dos Vinte e Quatro, que terão procurado na pessoa de Gil Vicente alguém que lhes fora já próximo (Gil Vicente exerceu o cargo de procurador dos mesteres na Câmara de Lisboa entre 1513 e 1515), um intermediário privilegiado nas relações com o rei.

Aparentemente, no último ano de vida do rei, assiste-se a uma mudança do estatuto (e da obra) de Gil Vicente. A entrada régia de 1521 e

Cortes de Jupiter denotam novos caminhos. Não sabemos qual o estatuto dos *ordenadores* das entradas régias ou de outras festas urbanas. Em França, num determinado momento, a função foi entregue a um pintor, Jean Prévost, responsável pela entrada de Luís XI em Lyon em 1476. Em Portugal, foi a Gil Vicente. Se há dois Gil Vicente, importa saber qual. Mas a ordenação do recebimento é uma função que podia ter sido executada por um ourives, o que nos convida a que se transponham alguns preconceitos ideológicos que estranham a possibilidade de um ourives ser autor de teatro. Sobretudo se tivermos em conta o documento acima apresentado sobre a participação de Gil Vicente na procissão de Corpo de Deus, que regista explicitamente um ourives, Diogo Lopes, responsável pelo entremez apresentado na procissão de 1509 e por uma outra representação a efetuar na de 1511, o ano em que Gil Vicente também é chamado a colaborar.

As corporações não estão ausentes nas entradas régias, apresentando-se com invenções próprias, como é fácil perceber pela leitura das *Chronicas dos Reys de Portugal e summarios de suas vidas com a historia da India e armadas que se mandaram atbe o anno de 1533*, de Gaspar Correia, que descreve o recebimento de 1521. Estas referências que atribuem a ofícios mecânicos responsabilidades nas festas urbanas aproximam o (antigo) ourives (Gil Vicente) da possibilidade de ser o responsável pela ordenação da entrada de 1521.

A entrada de 1521 (com cartas que indicam a sua preparação em 1520) esteve prevista para 1518, havendo notícias de pagamentos de bandeiras no Livro 1.º de Festas e 3.º de Receita e Despesa da Câmara de Lisboa a pintores, alfaiates e comerciantes para a execução das ditas bandeiras. O processo foi interrompido devido à peste que assolou Lisboa naquele ano e que vitimou, entre outros, o pintor Francisco Henriques, então, também ele, a pintar bandeiras para o recebimento e a iniciar a pintura do coruchéu do Limoeiro (Tribunal da Relação de Lisboa).

Podê não passar de mais uma coincidência, mas também de Vicente, o autor de teatro?, temos notícia da presença em Lisboa em 1518 e em contacto com os pintores Francisco Henriques e Garcia Fernandes, como se depreende do testemunho dado *a posteriori* pelo seu filho Belchior Vicente,

que citamos acima. Ainda em 1518, no Natal, Vicente, o autor de teatro, apresenta, no Hospital de Todos os Santos, *Purgatório*, o último auto cuja rubrica inicial refere explicitamente ter sido representado «à muito devota e católica rainha dona Lianor», embora não seja claro que a rainha estivesse em Lisboa nesse período.

Um olhar, ainda que de relance, pelo relato da celebração das festas da entrada do rei Manuel I e da sua terceira mulher, Leonor de Áustria, que entrava em Lisboa pela primeira vez, em janeiro de 1521, permite ler na intervenção de Gil Vicente nos festejos uma função que não se coaduna com a mera circunstância pontual. O próprio facto de o rei ter incumbido pessoalmente Gil Vicente da organização das festividades dá conta de um reconhecido crédito profissional que extravasa a mera logística de ocasião:

Nós enviamos ora lá Gil Vicente pera per sua ordenança se fazerem algũas das cousas e autos que se hão-de fazer pera a entrada nossa e da rainha minha sobre todas muito amada e prezada mulher. Encomendamos-vos que todo o que se houver de fazer pratiqueis com ele e per sua ordem mandeis tudo fazer e também pera o que lh'á-de fazer ao feitor e oficiais das nossas casas de Guiné e Índias lhe deis todo favor e ajuda que lhe cumprir. E mandeis costringer todos os oficiais de quaisquer ofícios que seja e assi servidores e pessoas que pera os ditos autos forem necessários de maneira que todo se possa bem fazer e acabar pera o tempo que nós com ajuda de Nosso Senhor formos. [...] E porém o que se houver de fazer será parecendo-vos bem e que se deve fazer e pera isso tomareis seu parecer, pera tomardes o que vos bem parecer porque a vós o leixamos (doc. J).

A dimensão da tarefa evidencia importância àquele a quem o rei incumbiu de a realizar. O estatuto de Gil Vicente em 1520 parece revelar ser já de um patamar elevado, relacionável com o cargo de mestre da retórica das representações que detém pelo menos desde 1524, averbado num documento dado a conhecer por António Dias Miguel em 1969.

O documento vem contribuir para o esclarecimento de um dado biográfico de Gil Vicente, recuperando o cargo que a tradição (desde Camilo

Castelo Branco e Teófilo Braga, baseados em nobiliários seiscentistas) lhe atribuía, mas refutado pela maioria dos críticos e biógrafos, como Brito Rebelo, Sanches Baena, Braamcamp Freire e Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Mal sabia quão pouco acertava Braamcamp Freire ao menosprezar a menção do cargo num nobiliário copiado em 1576: «Dom António de Almeida filho de dom Luís foi casado com dona Valéria Borges, filha de Gil Vicente mestre que foi da retórica del rey dom Manuel de que teve [...]» Uma leitura da sintaxe e semântica de Quinhentos facilmente pode entender o complemento da frase não como dativo «mestre de D. Manuel» mas como circunstancial «no tempo de D. Manuel», como, aliás, o documento, datado de 1524, também refere: «A Gil Vicente alvará que praz a el rei nosso senhor que haja cada ano com o cargo de Mestre da Retórica das Representações vinte mil réis, a saber: 12.000 que dantes tinha e 8.000 que lhe o dito senhor mais acrescentou nas quais servirá enquanto o dito senhor houver por bem e o ele puder fazer. Feito a 6 de Abril de 524». À margem, em letra diferente: «Finado. Vão na Chancelaria da Corte, vão em Fernando Rodrigues. Houve carta per seu filho.» (Doc. G.)

Pode ser significativo o facto de vários dos documentos, quer administrativos quer literários, que nomeiam Gil Vicente sem lhe atribuir um cargo específico o associarem a representação ou representações, vocábulo inequívoco do léxico teatral.

2) OS TESTEMUNHOS DOS COEVOS

As notícias de Gil Vicente dadas pelos homens cultos seus contemporâneos referem-se sempre à sua qualidade literária e teatral, chegando a conferir-lhe autoridade no uso da língua.

Em 1531, representa-se em Bruxelas uma comédia de Gil Vicente, *Jubileu de Amores*, hoje perdida, a que assistiu o humanista André de Resende. No relato das festas, alude ao êxito do espetáculo, elogiando o autor, que coloca a par dos grandes da Antiguidade, lamentando apenas o facto de não utilizar o latim. No texto, o humanista indica a dupla qualidade de Gil Vicente, autor e ator.

Gillo Vincentius *poeta comicus*

*Cunctorum hinc acta est magno comoedia plausu,
quam Lusitana Gillo auctor et actor in aula
egerat ante, dicax atque inter vera facetus,
Gillo, iocis levibus doctus perstringere mores.
Qui si non lingua componeret omnia vulgi,
et potius Latia, non Graecia docta Menandrum
ante suum ferret, nec tam Romana theatra
Plautinos ve sales lepidi vel scripta Terenti
iactarent. Tanto nam Gillo praeiret utrisque
quanto illi reliquis, inter qui pulpita rore
oblita Corycio digitum meruere faventem.*

Depois foi representada com grande aplauso de todos uma comédia já anteriormente feita nos paços régios lusitanos por Gil, autor e actor, eloquente e habilíssimo em dizer verdades disfarçadas entre facécias. Gil, acostumado a censurar 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 lepez dos escritos de Terêncio, tanto quanto estes deixaram atrás de si os restantes que em púlpitos, orvalhados com a linfa do Parnaso, mereceram palmas festivas.¹

2

O primeiro gramático português, Fernão de Oliveira, no cap. XIV da sua *Gramática* (1536), tenta ser normativo, mesmo que isso implique ir contra a grafia utilizada por Gil Vicente: «Mas entre nós eu não vejo algũa vogal aspirada senão nestas interjeições: uha e aha e nestoutras de riso ha ha he, ainda que me não parece este bô riso português, posto que o assi escreva Gil Vicente nos seus autos.» Na verdade, é assim, como denuncia Fernão de Oliveira, que o riso aparece grafado no *Auto da Índia*, de Gil Vicente.

Eventualmente composta no mesmo ano, embora publicada cerca de vinte anos depois, a *Miscelânea*, de Garcia de Resende, contém uma estrofe (vv. 1951-1960) que constitui o testemunho mais citado sobre a atividade de Gil Vicente:

E vimos singularmente
fazer representações
d'estilo mui eloquente
de mui novas envenções
e feitas por Gil Vicente;
ele foi o que inventou
isto cá e o usou
com mais graça e mais doutrina

² Usa-se a tradução de Carolina Michaëlis de Vasconcelos publicada em «Nota I», *Notas Vicentinas*, Lisboa, revista *Ocidente*, 1949, p. 10.

posto que João del Encina
o pastoril começou.

A usual leitura desta estrofe tem sustentado a tradição de atribuir a Gil Vicente a introdução do teatro em Portugal. Pode não ser bem assim. De facto, o verbo «inventou» (v. 1556) não deve ser lido com o sentido primeiro que hoje a língua lhe confere («ser o primeiro a ter uma ideia ou descobrir uma novidade»), mas sim com o de «inventar», fazer «invenções» («adornar com artifício» ou «fabulações»). Note-se que o elogio é de imediato atenuado pela referência à primazia de Juan del Encina, em gesto possivelmente paralelo ao que leva a omitir o nome do autor da comédia que refere na *Ida da infanta dona Breatiz pera Sabóia*: «As danças acabadas se começou ãa muito boa e muito bem feita comédia de muitas figuras muito bem ataviadas e mui naturais, feita e representada ao casamento e partida da senhora ifante, cousa muito bem ordenada e bem a propósito. E com ela acabada se acabou o serão.» Embora o nome não esteja explícito, é plausível que se esteja a aludir à representação de *Cortes de Jupiter*, cuja rubrica na *Compilação* indica ser a obra representada naquela ocasião.

Em 1540, João de Barros, no *Diálogo em louvor da nossa linguagem* (fol. 55 v.º), elogia-lhe o discernimento e o bom gosto que impediram a criação de uma personagem de índole tão escabrosa como a do Centúrio de *Celestina*, de Fernando Rojas, incompatível com a língua portuguesa: «E Gil Vicente, cómico, que a mais tratou em composturas que algũa pessoa destes reinos nunca se atreveu a introduzir um Centúrio português porque como o não consente a nação assi o não sofre a linguagem.»

Para além da valorização do autor, estas menções atestam a circulação ampla da obra, quer impressa quer representada, muito antes de ser reunida em volume pelos filhos.

A OBRA

Correndo todos os riscos inerentes à utilização da obra literária de um autor como fonte documental, é com cautela que iremos visitar alguns lugares da obra de Gil Vicente que podem fornecer dados acerca do artista e da

relação direta com o mundo social que o formou. Não sendo conhecido qualquer documento que relacione o autor de teatro com o ourives, à exceção da indicação «Gil Vicente trovador mestre da balança», já referida, alguns investigadores procuraram encontrar na obra escrita sinais da atividade de ourives.

José Ferreira-Tomé procurou nos «mais de cento e cinquenta vocábulos técnicos» de ourivesaria utilizados nos autos, e no modo como são contextualizados, uma prova de o autor ser ou ter sido ourives. Alguns dos termos utilizados («obra de lima», «ouro fino») são para Ferreira-Tomé indicadores de um conhecedor da profissão; outros (os versos do romance final de *Dom Duardos*: «con letreros esmaltados / que cuentan la vida mia»), uma alusão à legenda em esmalte inscrita na base da custódia.

A validade destas observações precisa de ser confrontada com outros indicadores que não foram então refletidos. De facto, a expressão «letreros esmaltados», ou equivalente, aparece em diversos textos quinhentistas, nomeadamente nas coplas finais do autor do *Primaleón* (o texto que serviu de fonte a *Dom Duardos*), o que retira alguma força ao argumento da identificação do ourives com o autor de teatro motivado pela correspondência entre o texto do auto e os materiais da custódia. Também a expressão «ouro fino» não é exclusiva dos autos de Vicente (*Dom Duardos* e *Comédia do Viúvo*). Nos textos dos autos de Quinhentos, a expressão «ouro fino» aparece em três deles (no *Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto, na *Ave-Maria*, de António Prestes, e na primeira parte da *Comédia de Diu*, de Simão Machado), o que retira a exclusividade a Gil Vicente e a pertinência do argumento, ou seja, não sendo exclusiva de ourives, a expressão não prova a (outra) profissão de Vicente. Também todas as demais referências a trabalhos ou materiais de ourivesaria nos autos não nos parecem poder ser utilizados como uma especificidade do ourives mas antes como trabalhos de ou sobre texto literário.

Pelo contrário, outras expressões parecem ser exclusivas do teatro de Vicente. Assim, não encontrámos nos textos de teatro quinhentista o termo «obra de lima» que Gil Vicente utiliza em *Cortes de Jupiter* numa estrofe³ que é, toda ela, uma sugestão do trabalho de ourives:

3 Cita-se por *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

o príncipe nosso senhor 272
 irá em quatro rocins
 marinhos em um andor
 do ouro que melhor for
 em toda a terra dos chins.
 E um sobrecéu per cima
 d'esmeraldas e robis
 lavrado d'obra de lima
 que nam possam dar estima
 a labores tam sosis.
 (II, p. 40.)

Teremos de, pelo menos, pôr a hipótese de Vicente estar a fazer uso da expressão de Horácio «labor limae» («Nec uirtute foret clarisue potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora...») glosadíssima pelos poetas ao longo dos séculos.

Para Ferreira-Tomé, Gil Vicente recorre aos conhecimentos que teria como ourives na construção dos seus textos. Não só utilizando palavras e termos oriundos do mundo da ourivesaria mas, principalmente, mostrando saber como essas palavras se podem conjugar num sentido com particular significado para os ourives, por exemplo, em *Gloria*:

Porque es tal 312
 la morada divinal
 y de gloria tanto alta
 que ell ánima humanal
 si no viene oro tal
 en ella nun se esmalta.
 (I, p. 278.)

Estes últimos versos aludem ao facto de a qualidade do ouro ser determinante para a fusão do esmalte e que o recurso a esta imagem só poderia ter origem num conhecedor.

Se, como apresentámos inicialmente, alguns dos termos de ourivesaria indicados por Ferreira-Tomé não são exclusivos dos textos de Vicente, outros há (sejam as palavras em contexto seja a personagem do ourives em *Almocreves* inventada e única no teatro quinhentista) que evidenciam um interesse e um conhecimento das práticas de ourivesaria que contribuem para a tese da identificação de Vicente como ourives.

Fica por fazer uma sistemática aproximação entre o mundo social, e seus agentes, recriado na obra de Gil Vicente e aquele em que se movimentou profissionalmente, sobretudo tendo em conta os livros de registos da Casa da Moeda e os da vereação da câmara municipal, desconhecidos de Braamcamp Freire e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que identificaram, com outras fontes, alguns indivíduos referidos na obra de Gil Vicente. Uma primeira abordagem aponta para um círculo de conhecidos que se movimentavam nas mesmas zonas públicas da administração do reino, permitindo o estabelecimento de cumplicidades que hoje podem apresentar dificuldades de leitura, dissipáveis com o conhecimento das circunstâncias que os convocam.

Se a polémica que surgiu em torno da dupla caracterização de um Gil Vicente como «trovador mestre da balança» se centrou na possibilidade de se tratar da mesma pessoa, identificável com o autor de teatro dos reinados de D. Manuel e de D. João III, estranho é que os estudiosos não questionassem o de «trovador», uma vez que é atividade considerada menor na produção poética de Gil Vicente, sendo escassas as composições líricas de Gil Vicente autónomas do seu teatro. De facto, é reduzido o número de trovas que Luís Vicente reuniu quando editou a obra do pai em 1561-1562 e as reuniu no quinto livro da *Compilação*, o das «obras meúdas», tendo tido, no entanto, o cuidado de advertir que «as mais das que o autor fez desta qualidade se perderam». Felizmente, acasos de próspera fortuna permitem reconstruir, demoradamente, é certo, o edifício poético de Gil Vicente. Em finais de 2008, fomos surpreendidos pela notícia de um cancionero manuscrito, provavelmente de finais do século XVI, descoberto havia muito pouco em Coimbra pelo Prof. Telmo Verdelho, que, generosamente, pôs à nossa disposição cópia do fólio 76 v.º onde se encontram umas trovas de «Gil Vicente a ãas senhoras fermosas que lhe mandaram rogar que as

fosse ver, e ele defendendo-se diz». Trata-se de uma composição, em quintilhas, de galanteio circunstancial, a que não faltam humor e autoironia presentes em muitos dos seus versos, que vem atestar que a produção poética de Gil Vicente não se restringe ao conteúdo no quinto livro da *Compilação* e ao *Processo de Vasco Abul*, que já referimos, o que confere pertinência à interrogação sobre a ausência de outra contribuição sua no *Cancioneiro Geral* (ver pp. 547-584 deste volume).

No *Auto da Lusitânia*, com alguma distância irónica, não se reconhece mérito para «a trovar e escrever / as portuguesas façanhas», em contraposição à imodéstia com que classificou o seu auto que os judeus tomarão como modelo: «vejamos um excelente / que presenta Gil Vicente» A apreciação dos dotes poéticos volta a surgir nesta farsa, em tom de desprimor por parte da figura a quem cabe apresentar o argumento: «Gil Vicente o autor / me fez seu embaixador / mas eu tenho na memória / que pera tam alta história / naceu mui baixo doutor», a que se atribui uma genealogia afim desta «baixeza»: provinciano, filho de parteira e alabardeiro, neto de tamborileiro. Podemos pensar, contudo, que o atributo «porque era grande trovador», da rubrica introdutória a umas trovas que enviou a Felipe Guilhém, tanto possa estar apostado ao remetente como ao destinatário, embora se não conheça poesia de Guilhém. Se o próprio tem dúvidas sobre a sua qualidade de trovador, estas não existem quando, no teatro, Gil Vicente se denomina a si próprio, em duas outras ocasiões, como «o que faz os autos a el rei», retratando-se como um verosímil sexagenário barrigudo.

Pode não ser coincidência, mas, como se viu, o ano de 1517-1518 é de grande transformação no percurso do nome Gil Vicente. O ourives desaparece dos documentos e o autor de teatro passa a ter no rei o encomendador dos seus autos, vendo desaparecer o nome daquela que foi a sua principal patrocinadora, a rainha D. Leonor (*Purgatório* é o último auto em que a rainha é referida nas rubricas da *Compilação*).

Progressivamente se vai assistindo à complexificação da obra teatral, desde os primeiros autos que mostram figuras e processos simples e pouco elaborados até ao tempo das tragicomédias, que evidenciam uma sofisticação artística fruto de trabalho amadurecido e apurado. Testemunho visível

dessa transformação é o modo como a circunstância que dá origem ao teatro se vai esbatendo na estrutura e assunto das representações, sobretudo nos autos compostos para a celebração quer de nascimentos reais quer do Natal, acompanhando a transição de reinados.

O próprio autor tem consciência da necessidade de uma mudança no seu estilo e retórica, mais exigentes, o que transparece no prólogo de *Dom Duardos* dirigindo-se a D. João III: «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, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue don Duardos y Flérída, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, quanto se puede alcanzar en la humana inteligencia.»

Pode não se tratar de mera casualidade o facto de o autor neste breve trecho se valer por duas vezes da palavra «retórica», associada ao seu trabalho, numa altura em que, certamente, já terá entrado na posse do cargo de mestre da Retórica das Representações. Mais tarde, em 1531, será talvez nessa qualidade que D. João III o envia a Santarém para, com a «sua arte», persuadir os frades que alarmavam a população a refrearem o seu ímpeto intolerante.

Ainda não é possível determinar certezas em relação à identificação do autor da custódia com o autor dos autos. Um trabalho sério e honesto deve conhecer todos o dados, confrontá-los e não rejeitar liminarmente, seja por preconceito ideológico ou por outro qualquer argumento, as hipóteses que se podem pôr em cima da mesa. Uma pesquisa sistemática dos diversos fundos documentais dos arquivos pode permitir encontrar mais documentos que consigam esclarecer a questão.

Para além da, por agora insolúvel, questão sobre a(s) identidade(s) do artista, a verdade é que quer uma obra de ourivesaria, como a *Custódia de Belém* quer, a obra teatral de Gil Vicente se inscrevem na história da cultura como objetos únicos, produtos de talentos ímpares que os séculos se vão encarregando de enriquecer com novas leituras, como só os clássicos permitem e convocam.

DOCUMENTOS

A — Alvará régio a nomear Gil Vicente vedor das obras de ouro e prata do Convento de Tomar, Hospital de Todos os Santos e Mosteiro de Belém, dado em Évora, a 15 fevereiro 1509 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Hospital de S. José, livro 940 — livro 1.º do registo geral — 1501 a 1606, fl. 20 v.º).

Alvará de Gil Vicente, ourives

Nós el rei fazemos saber a quantos este nosso alvará virem que, confiando nós de Gil Vicente, ourives da senhora rainha minha irmã, e que neste nos servirá assi bem e como o faz em todas as outras cousas em que o encarregamos, per lhe fazermos graça e mercê temos per bem e o fazemos vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem d'ouro e prata pera o nosso Convento de Tomar e Espital de Todos os Santos da nossa cidade de Lisboa e Mosteiro de Nossa Senhora de Belém, queremos que todas as obras que pera as ditas casas se houverem de fazer, ora seja per nosso mandado ora per as ditas casas o mandarem, se façam pelo dito Gil Vicente ou per os oficiais que ele pera isso ordenar e se as ele nam quiser fazer. E aquelas que per ele ou em sua casa nam forem feitas ele as verá e enxeminará se vão na perfeição que devem e avaliará, se cumprir. E per tanto mandamos a dom preol do dito Convento de Tomar e provedor do dito espital e preol e frades do dito Mosteiro de Belém que d'agora em diante conheçam o dito Gil Vicente per oficial e vedor das ditas obras e das ditas casas, e lhe dem e façam dar toda a dita prata e o ouro a lavrar quando for necessário, e tudo façom com seu acordo e conselho, e assi mandamos aos oficiais outros que nas ditas casas temos postos que o hajam assi per oficial deles e o honrem e tratem como é rezão e em tudo lhe cumpram este nosso alvará como nele é conteúdo, o qual lhe mandamos dar por nós assinado pera o ter pera sua guarda, e queremos que valha como carta passada per nossa chancelaria e asselada, sem embargo de quaisquer leis e ordenações que i haja em contrário.

Feito em Évora a 15 dias de Fevereiro.

André Pires o fez [ano] de 1509

B — Carta régia que nomeia Gil Vicente *mestre da balança da moeda* de Lisboa, Évora, 1513, 4 de fevereiro (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Manuel, livro 42.º, fl. 20 v.º).

Gil Vicente trovador, mestre da balança

Dom Manoel, etc. a quantos esta nossa carta virem fazemos saber que, confiando nós da bondade e descrição e fieldade de Gil Vicente, ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã, e querendo-lhe fazer graça e mercê, temos por bem e o damos ora por mestre da balança da Moeda da cidade de Lisboa, assi e pela maneira que o ele deve ser e o até qui foi Fernão Gil, per cujo falecimento o dito ofício vagou, com o qual queremos e nos praz que haja o mantimento, proes e percalços a ele diretamente ordenados, como os do dito Fernão Gil havia, e bem assi todos os pervilégios e liberdades que hão e devem d’haver os mestres da dita balança, o qual ofício terá e haverá assi até Miguel, filho do dito Fernão Gil, ser em idade de vinte e cinco anos, porque tanto que os houver ficará a nós resgardado fazermos a ele, ou a outra qualquer pessoa que nosso serviço mais seja, mercê do dito ofício, e porém mandamos a Garcia Moniz, tesoureiro da dita nossa Moeda, e quaisquer outro oficial ou pessoas a que pertencer, que o metam em posse do dito ofício e lho deixem servir e usar e haver o mantimento, proes e precalços a ele diretamente ordenados, assi como os havia o dito Fernão Gil, e melhor se os ele com direito melhor poder haver, o qual jurou em a nossa chancelaria aos santos avangelhos que bem e verdadeiramente sirva e use do dito ofício, gardando a nós nosso serviço e as partes seu direito.

Dada em Évora a 4 dias de Fevereiro

Jordão Pires a fez, ano de 1513.

C — Ata da reunião da vereação com assinatura de Gil Vicente e demais membros da Câmara de 19 fevereiro de 1515 (Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, livro 4.º da vereação, fol. 57, doc. 42).

Aos 19 dias de Fevereiro de 1515, na câmara da vereação, sendo presentes João Fogaça e dom Pero e Fernão Lopes Correa vereadores e o *** Tristão da Cunha e João Brandão e Pero Vaz da Veiga e G *** e Estêvão Gonçalves, procurador, e Pero Rodrigues e Diogo Vaz, juiz do cível, e [Fernão Rodrigues] d’Almeida, juiz dos órfãos, e Nuno Fernandes, juiz do crime, e Garcia Fernandes, procurador dos negócios, e João Rodrigues do Pau e João Vegas e João Álvares *** e João Rodrigues d’Araújo e o licenciado Estêvão Dias e António Fernandes e Cristóvão de Barros e Vasco Pires, tesoureiro, e João Barros e André Correa, cidadãos, e os 24: Rodrigo Anes e Gil Vicente e João Álvares, procuradores dos mesteres, João Afonso e Luís Álvares, tosador, e Rui Lopes, esparteiro, e João Lopes, correeiro, e Leonel Rodrigues e Vicente Álvares, alfaites, e Rodrigo de Burgos, tecelão, e João Vicente, tanoeiro, e João Lourenço, sapateiro, e Tomé Fernandes, carpinteiro, e Pero Dias, tecelão, e Pero Luís correeiro, e João Dias, ourives, e Diogo Lopes cirieiro, todos dos 24, foram todos juntos pera elegerem per juramento dos santos avangelhos, que lhe foi dado per Rui Gonçalves Maracote, corregedor, para eleger 6 eleitores que hajam d’eleger vereadores e procurador e juizes do cível e crime, por três anos, os quais são os eleitores: Pero Vaz da Veiga e António Fernandes e Fernão Rodrigues e Garcia Fernandes e Diogo Vaz e João Vegas e por certeza assinaram aqui.

Assinaturas.

D — Carta régia que aumenta, a partir de janeiro de 1513, João Martins, mestre da balança em 5000 réis, dada em Évora, a 28 de janeiro de 1513 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Manuel, livro 42.º, fl. 21 v.º).

Dom Manuel etc., a quantos esta nossa carta virem, fazemos saber que, querendo nós fazer graça e mercê a João Martins, mestre da balança da nossa cidade de Lisboa, temos por bem e nos praz lhe acrescentar em seu mantimento que tem com o dito officio, de Janeiro que ora passou de 1513 em deante, em cada um, cinco mil réis per haver por todo vinte mil réis

como tem Gil Vicente, outrossi mestre da dita balança, porém mandamos a Garcia Moniz, tesoureiro da dita Moeda, que lhe faça como os outros, e per sua guarda e nossa lembrança lhe mandámos exarar esta, per nós assinada e asselada do nosso selo pendente.

Dada em Évora, vinte e oito de Janeiro. Afonso Figueira o fez, de 1513.

E — Carta régia que confirma a venda do cargo de mestre da balança da moeda de Lisboa a Diogo Rodrigues, em Lisboa, a 6 de agosto de 1517 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Manuel, livro 10.º, fl. 71).

Dom Manuel etc., a quantos esta nossa carta virem, fazemos saber que, confiando nós da bondade e descrição e fieldade de Diogo Rodrigues, ourives da Ifante dona Isabel, minha muito amada e prezada filha, e querendo-lhe fazer graça e mercê, temos por bem e o damos ora por mestre da balança da Moeda desta nossa cidade de Lisboa, assi pela maneira que o ele deve ser e até qui foi Gil Vicente que lhe vendeu, per nossa licença, e o renunciou, segundo dele fomos certo per um público estromento de renúnciação que parecia ser feito e assinado per Pero Fernandes, tabelião da dita cidade, aos três dias deste mês de Agosto, com testemunhas em ele nomeadas, com o qual ofício queremos e nos praz que haja o mantimento, proes e precalços a ele dereitamente ordenados, como os o dito Gil Vicente havia, e bem assi tôdolos privilégios, liberdades que hão e devem d’haver os mestres da dita balança, o qual ofício terá e haverá assi até Miguel, filho de Fernão Gil, ser da idade de vinte e cinco anos, porque tanto que os fizer ficará a nós resgardado fazermos a ele ou a outra qualquer pessoa que nosso serviço mais seja mercê do dito ofício; e porém mandamos a Rui Leite, tesoureiro da dita nossa Moeda ou a qualquer outro oficial ou pessoa que pertencer, que o meta em posse do dito ofício etc., em forma. Dada em Lisboa a 6 dias do mês d’Agosto, Manuel de Moura a fez, de 1517 anos.

F — Folha de pagamentos de Gil Vicente como mestre da balança da Casa da Moeda de Lisboa, em 1517 (Arquivo Histórico da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, livro 828 — Livro de Receita e Despesa do Tesoureiro de 1517, fol. 204.).

Gil Vicente tem 20.000 réis

Recebeu Afonso Rodrigues, ourives, de Rui Leite, cinco mil réis, que havia d’haver Gil Vicente do primeiro quartel, por um alvará del rei nosso senhor. E por ser verdade assinou no livro d’Álvaro Pestana a 31 dias de Março de 517. 5.000 réis.

Recebeu Afonso Rodrigues, ourives, do tesoureiro, cinco mil réis, que lhe montou haver do mantimento de Gil Vicente, mestre da balança, deste segundo quartel. E por verdade assinou no livro d’Álvaro Pestana, onze dias de Julho de 517. 5.000 réis.

Receberam Afonso Rodrigues e Diogo Rodrigues, ourives, do tesoureiro, cinco mil réis, que lhe montou haver do mantimento de Gil Vicente deste terceiro quartel. E por verdade assinaram no livro d’Álvaro Pestana a 8 dias de Outubro de 517. 5.000 réis.

Recebeu Diogo Rodrigues, mestre da balança, do tesoureiro, cinco mil réis, que lhe montou haver do seu mantimento deste quarto quartel. E por verdade assinou no livro d’Álvaro Pestana a 8 dias de Outubro de 517. 5.000 réis.

G — Registo do alvará de D. João III que institui Gil Vicente no cargo de mestre da Retórica das Representações, a 6 abril de 1524 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, N. A. 931, fl. 21 v.º — *Caderno em que estão assentes as pessoas que têm tenças del Rei* [de 1534-1535]).

A Gil Vicente alvará que praz a el rei nosso senhor que haja cada ano com o cargo de Mestre da Retórica das Representações vinte mil réis, a saber: 12.000 que dantes tinha e 8.000 que lhe o dito senhor mais acrescentou, nas quais servirá enquanto o dito senhor houver por bem e o ele puder fazer. Feito a 6 de Abril de 524.

À margem, em letra diferente:

Finado. Vão na Chancelaria da Corte, vão em Fernando Rodrigues. Houve carta per seu filho.

H — Registo de pagamento a Gil Vicente de 32 000 réis, em 1534 (Biblioteca da Ajuda, 49 — XII — 14, p. 97 (*Tenças, moradias e ordenados da casa do senhor Rei D. João III pelos anos de 1534*)).

Gil Vicente 32.000, a saber, 20.000 R. com o cargo de Mestre da Retórica, graciosos nos ordenados, e 12 000 R. a ele por outra adição.

I — Registo de pagamento de 5070 réis a Gil Vicente por uma representação feita no dia do Corpo de Deus, 1511 (Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, livro de registos 21-2, fol. 16.).

Aos 23 dias do mês de Junho por mandado para o tesoureiro que desse e pagasse a Gil Vicente cinco mil e setenta réis para fazer uma representação dia de Corpo de Deos, e assi o fez [...] vassalo del rei. 5.070 rs

J — Carta de D. Manuel I aos vereadores e procurador de Lisboa, dada em Évora a 29 de novembro de 1520 (Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, liv. 1.º de Festas, fl. 34).

Vereadores, procurador da nossa cidade de Lisboa, nós el rei vos enviamos muito saudar. Nós enviamos ora lá Gil Vicente pera per sua ordenança se fazerem algũas das cousas e autos que se hão-de fazer pera a entrada nossa e da rainha minha sobre todas muito amada e prezada mulher. Encomendamos-vos que todo o que se houver de fazer pratiqueis com ele e per sua ordem mandeis tudo fazer e também pera o que lh'há-de fazer ao feitor e oficiais das nossas casas de Guiné e Índias lhe deis todo favor e ajuda que lhe cumprir; e mandeis costringer todos os oficiais de quaisquer ofícios que seja, e assi servidores e pessoas que pera os ditos autos forem necessários, de maneira que tudo se possa bem fazer e acabar pera o tempo que nós, com ajuda de Nosso Senhor, formos. Escrita em Évora aos 21 dias de Novembro, Frenão d'Álvares a fez, de mil 520. E porém o que se houver de fazer será parecendo-vos bem e

que se deve fazer e pera isso tomareis seu parecer, pera tomardes o que vos bem parecer, porque a vós o leixamos. Rei.

K — Carta de D. Manuel I aos vereadores e procurador de Lisboa, dada em Évora a 10 de dezembro de 1520 (Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, liv. 1.º de Festas, fl. 36).

Vereadores, procurador e procuradores dos mesteres da nossa cidade de Lisboa, nós el rei vos enviamos muito saudar. Vimos vossa carta e tudo o que nos por ela escreveis vos agradeçemos e temos em serviço. E quanto ao dinheiro que pedem os rendeiros das casas dessa cidade pera despesa de suas representações nós escrevemos ao nosso contador mor que mande ao recebedor delas que despendam nisso tudo o que lhes parecer necessário.

Vimos o que dizeis sobre o que tendes passado com Gil Vicente e as pinturas que vos mostrou e as cousas e cadafalsos que vos disse que são necessários e o dinheiro que se assi nisso pode despendar. E assi o que escreveis sobre a repartição dos lugares pera as representações das nossas casas da Guiné e Índias e vossas e dos mercadores, corretores, rendeiros e oficiais, ao que vos respondemos que em tôdalas cousas que a nossa entrada tocarem, assi no repartir dos ditos lugares como em todo mais que se houver de fazer, façais todo o que vos bem parecer porque o que nisso fezerdes nós o havemos por bem feito e mandamos ao feitor e oficiais das ditas casas que cumpram nesto todo o que lhe vós mandardes porque assi o havemos por nosso serviço e assi a todalas outras pessoas e oficiais a que esto tocar. Escrita em Évora a 10 dias de Dezembro, Gaspar Seavra a fez, de 1520.

E quanto aos trezentos cruzados que dizeis que som necessarios pera os cadafalsos havemos por bem que o que vos parecer que é necessario pera i se ter a dita contia se pague do dinheiro da emposição como nos escreveis.

No sobrescrito:

Por el rei aos vereadores, procurador e procuradores dos mesteres da sua mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa.

L — Registo de um pagamento a Gil Vicente de 40 000 réis por *fazer os cadefalsos* das festas, em 1521 (Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, livro 1.º de festas, fl. 51 v.º e 52).

40.000 réis que o tesoureiro pagou a Gil Vicente pera fazer os cadefalsos pera entrada del rei e rainha nossos senhores. São quarenta mil réis.

M — Carta régia confirmando venda feita por Gil Vicente do ofício da língua de Ormuz, Santarém, a 30 de junho de 1526 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. João III, livro 36.º, de doações, fl. 132 v.º).

Dom João etc., a quantos esta minha carta virem, faço saber que, confiando eu de Francisco da Ponte que neste servirá bem e fielmente como cumpre a serviço de Deus e meu e bem das partes pertence, e querendo-lhe fazer graça e mercê, tenho por bem e me praz que ele sirva de língua da cidade d'Ormuz, nas partes da Índia, o tempo conteúdo em meu regimento, com o qual haverá o mantimento proes e percalços ordenados [a] ele, acabando seu tempo a pessoa ou pessoas que ante dum alvará meu feito a 19 de Março do ano passado de 525 o tiverem por minha provisão, o qual nele passou Gil Vicente per minha licença, porém mando ao meu capitão-mor, vedor da fazenda nas partes da Índia, capitão feitor e oficiais da dita cidade d'Ormuz, que, apresentando-lhe o dito Francisco de Ponte ãa pessoa auta, lhe dem juramento e a deixem servir e haver tudo o que dito é sem lhe a ele porem dúvida nem embargo algum, porque assi é minha mercê, o qual Francisco de Ponte jurará em minha chancelaria aos santos evangelhos que bem e verdadeiramente o sirva, guardando o serviço de Deus e meu e as partes seu direito. Dada em Santarém a 30 dias de Junho, Álvaro Neto a fez, ano do nascimento de nosso senhor Jesus Cristo de mil e 526. Antão da Fonseca o fiz escrever. E nam haverá mantimento nem ordenado, somente os proes e percalços ordenados.

N — Pagamento ao mercador Diogo Lopes da quantia de 5800 réis por um vestido que pagou a Gil Vicente, em 1523 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, N. A. 925, fol. 98 v.º).

A Diogo Lopes, mercador, per um vestido que pagou a Gil Vicente —
5.800 réis

O — Desembargo do rei para o pagamento de 8000 réis de sua vestimenta a Gil Vicente, a 19 de junho de 1535 e conhecimento, na mesma folha, do recebimento de 8000 réis, com assinatura de Gil Vicente, a 11 de agosto de 1535 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Corpo Cronológico, parte II, maço 202, doc. 12).

Dom João, per graça de Deos rei de Portugal e dos Algarves, daquém e dalém mar, em África, senhor de Guiné e etc., mando a vós Manuel Velho, tisoureiro do tesouro de minha casa, que deis a Gil Vicente oito mil réis que lhe mando dar, e o dito ano de mim há d'haver de sua vestimenta, e per este, com seu conhecimento, vos serão levados em conta. El rei o mandou per dom Rodrigo Lobo de seu conselho e veador de sua fazenda. Diogo d'Oliveira o fez em Évora a 19 dias do mês de Junho de mil 535.

Dom Rodrigo Lobo

Recebeu Gil Vicente de Manuel Velho, tisoureiro, estes oito mil réis em mercadoria.

Em Évora a 11 dias d'Agosto de 1535.

Gil Vicente. Aspão Pires

Registado. Jorge de Figueiredo Correa.

8.000 réis no tesouro a Gil Vicente de sua vestimenta deste ano de 35.
Per seu filho Belchior Vicente.

P — Recibo da verba de 20 000 réis, assinado por Gil Vicente como mestre da balança, referente à ajuda para o casamento de sua irmã, Lisboa, a 25 setembro de 1515 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Corpo Cronológico, parte II, maço 60, doc. 152).

Dom Manoel, per graça de Deos rei de Portugal e dos Algarves, daquém e dalém mar, em África senhor de Guiné etc., mandamos a vós, recebedor da sisa do pescado e madeira e ao escrivão desse ofício, que do rendimento dela deste ano passado de quinhentos e 14 deis a Gil Vicente vinte mil réis de que lhe fazemos mercê pera ajuda do casamento de Felipa Borges sua irmã, de que tinha um nosso alvará de lembrança, que foi roto perante nós, vós fazei-lhe dele muito bom pagamento, e per esta carta com seu conhecimento vos serão levados em conta.

Dada em Lisboa aos 21 dias de Setembro, el rei o mandou por dom Pedro de Castro de seu conselho e vedor de sua fazenda.

António da Fonseca a fez, de mil 515.

Dom Pedro de Castro.

cota final:

20 rs a Gil Vicente de que lhe vossa alteza fez mercê pera casamento de Felipa Borges, sua irmã, de que tinha um alvará de lembrança, que foi roto na Casa da Madeira e Pescado do ano passado.

recibo:

Gil Vicente, mestre da balança, digo que é verdade que recebi de João Manuel, recebedor da sisa do pescado e madeira, os vinte mil rs conteúdos neste mandado, e porque é verdade lhe dei este conhecimento assinado por mim a vinte e cinco de Setembro de 515.

Duarte Nunes. Gil Vicente

Q — Carta de D. Manuel I aos vereadores de Lisboa, dada em Almeirim, a 6 março de 1516 (Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, livro 4.º de D. Manuel, fl. 77).

Vereadores da nossa cidade de Lisboa, nós el rei vos enviamos muito saudar. Encomendamo-vos e mandamos que vejais uns apontamentos que nos, per Gil Vicente, mestre da balança, mandaram os mercadores, tosadores e alfaiates, e ouçais o dito Gil Vicente o que vos disse falar, e examineis

muito bem o dito caso e nos escrevais tudo o que vos acerca delo parece, e cumpri-o assi com deligência.

Escrita em Almeirim a 6 dias de Março, Anrique Homem a fez, de 1516.
Rei.

cota final:

Aos vereadores de Lisboa que vejm estes apontamentos e ouçam sobre elo Gil Vicente e examinem tudo e escrevam a Vossa Alteza o que lhes parece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros, João de (1540), «Diálogo em louvor da nossa linguagem», in *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Luís Rodrigues, ff. 50 v.º-60 v.º
- (1552), *Dos factos que os portugueses fizeram no descobrimento & conquista dos mares & terras do Oriente*, Lisboa, Germão Galhardo.
- Correia, Gaspar (1992), «Chronicas dos Reys de Portugal e summarios de suas vidas com a historia da India e armadas que se mandaram athe o anno de 1533», in *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução, notas e índice por José Pereira da Costa, Lisboa, Academia das Ciências.
- Freire, A. Braamcamp (1944), *Vida e Obras de Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*, Lisboa, Ocidente.
- Miguel, António Dias (1967), «Entremeses e representações na procissão do Corpo de Deus no reinado de D. Manuel I (1509-1514)», *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 43, Lisboa, pp. 65-67.
- (1985-6), «Gil Vicente, mestre de retórica... das representações», *Hvmanitas*, vols. XXXVII-XXXVIII e separata, Coimbra, pp. 267-273.
- Rebello, J. I. de Brito (1902), *Ementas Históricas. II: Gil Vicente*, Lisboa, Ocidente.
- (1912), *Grandes vultos portugueses. II: Gil Vicente, 1470 (?) - 1540 (?)*, Lisboa, Livraria Ferin.
- Resende, André de (1533), *Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Petro Mascaregna, regio legato*, Bologna, Joannes Baptista Phaellus.
- Resende, Garcia de (1554), «Miscelânea», in *Livro das Obras de Garcia de Resende*, Évora, André de Burgos.
- (1554), «Ida da infanta dona Breatiz pera Sabóia», in *Livro das Obras de Garcia de Resende*, Évora, André de Burgos, ff. 129-146 v.º
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1949), *Notas Vicentinas*, Lisboa, Ocidente.
- Viterbo, Sousa (1902), *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Academia das Sciencias.

II

Gil Vicente e o teatro português de Quinhentos

José Camões

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O século XVI desde cedo conquistou a atenção dos historiadores do teatro e da literatura dramática. Centrando-se quase exclusivamente em Gil Vicente, a produção ensaística deixa perceber uma perspetiva comum que se pode resumir a Gil Vicente e os outros: os que se lhe seguiram no tempo e os que se aproximaram do seu modo de escrever e fazer teatro. Seduzida pelos programas teatrais de Vicente, a história tem menorizado outros modos quinhentistas — os de Chiado, Afonso Álvares, António Prestes — e reiterado o anonimato que encobre ainda muitos autores.

À produção que tem afinidades com a de Vicente convencionou-se chamar-lhe «escola».

O nome «escola de Gil Vicente», cunhado por Teófilo Braga (1870) e retomado como «escola vicentina» por Carolina Michaëlis (1922), designa afinidades entre o teatro de Vicente e algum teatro feito na segunda metade do século XVI. Não podemos saber se os autores adotaram ou desejaram seguir o modelo vicentino. A primeira história do teatro, essa, sim, teve e desejou ter o modelo vicentino como fundador; e o dramaturgo como criador do teatro nacional e figura tutelar no século XVI e por tempo adiante. E esse desejo não terá sido inocente. Algum pensamento dos últimos anos de Oitocentos via o passado em função do desejo, no seu presente, de salvar uma *raça nacional* e recolher dela o *génio do lusitano* capaz de lhe devolver um exemplo e uma identidade para que se regenerasse a pátria. Assim o deixa adivinhar Teófilo Braga:

O teatro nacional do século XVI foi riquíssimo, mas os *Índices Expurgatórios* e os ataques dos Jesuítas aos Pátios das Comédias reduziram-no a menos de uma quinta parte, que é o que resta ainda hoje. Só se conservou o que ficou com a vitalidade da tradição. [...] Apesar de toda esta devastação, era preciso que o teatro de Gil Vicente, derivado da tradição nacional, tivesse penetrado profundamente nos costumes portugueses, para que fosse só esta ordem de escritos a que se serviu da língua portuguesa, quando era desprezada pelos que aceitaram o domínio castelhano. O teatro da escola de Gil Vicente foi um agente da revolução da nossa independência.¹

A aproximação ao teatro vicentino não parece ter sido construída. Raro teria sido o autor que assistiu ao seu teatro, quase sempre apresentado na corte ou em espaço restrito; alguns, porém, terão conhecido os impressos avulsos das suas obras e a *Copilaçam*. Com Vicente desapareceu o pastoril, a moralidade, e a tragicomédia tal como ele a praticou. Aliás, não voltou a haver monarcas que tivessem autor e diretor de teatro ao seu serviço nos seus palácios.

Da tradição que conhecemos em Gil Vicente, persistem memórias de um modo teatral, sujeitas a uma reinvenção menor durante o resto do século. O que é mostrado ao longo dos cinquenta anos após a sua morte é sobretudo um teatro de costumes que põe em cena inquietações sociais conjugando habilmente o entretenimento e a intervenção denunciadora, feito para um público que vai adquirindo hábitos teatrais e que se sabe conhecedor da arte. Com este programa convivem outros, em verso e modo diferentes — os de António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, António Prestes, de quem se conhece apenas (ou primordialmente) teatro —, representando um mundo que já não é o de Vicente para um público heterogéneo, avulso. Os prosadores de comédias — Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos — escaparam a esta espécie de maldição de ser chamado vicentino.

Para além da esporádica incursão no teatro religioso, parece que se foi cimentando um gosto teatral expresso em verso português por tipos presentes na individualidade das figuras, e que tem a tonalidade da farsa.

1 Teófilo Braga, «Criação do teatro nacional por Gil Vicente», *Manual da história da literatura portuguesa desde as suas origens até ao presente*, Porto, 1875, p. 247.

Depois de Gil Vicente, autor de cerca de cinco dezenas de obras teatrais, os poetas dramáticos mais profícuos do século XVI foram António Prestes, António Ribeiro Chiado, Baltasar Dias e Afonso Álvares, sendo este último o mais produtivo autor do teatro hagiográfico quinhentista, com os seus autos de *Santo António*, *Santa Bárbara*, *Santiago* e *São Vicente*, que, no seu conjunto, conheceram até hoje mais de 60 edições, e são ainda levados à cena com regularidade no Norte de Portugal.

Os textos preservados encontram-se sobretudo em folhetos soltos e numa coletânea publicada em 1587², que colige doze deles; a maioria dos seus autores, à exceção de Luís de Camões, representado com dois textos, ficou na obscuridade da história da literatura. Dos restantes — Jorge Pinto, Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro³ —, foram ali impressos um de cada um.

Entre os autores de Quinhentos encontram-se nomes proeminentes da história da literatura — Sá de Miranda escreveu duas comédias, António Ferreira, duas comédias e uma tragédia e Luís de Camões, três autos ou comédias como também foram chamadas. Não surpreende que seja escassa a sua produção dramática; é possível que as suas incursões na escrita de teatro constituíssem uma digressão da poesia. Surpreendente, porém, é ter havido autores — hoje são apenas nomes de quem se não conhece qualquer dado biográfico — que supostamente terão escrito um único texto durante toda a vida; e mais: um texto para teatro. É o caso de Jorge Pinto, Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro. Também não deixa de ser surpreendente a escassez de textos que chegaram até nós (uma média de quatro peças) de autores que terão escrito quase exclusivamente para teatro: Afonso Álvares, Baltasar Dias e António Ribeiro Chiado. Da produção teatral quinhentista subsistem ainda vinte textos de autores anónimos.

As figuras são tipos teatrais já estabelecidos na tradição veiculada por Gil Vicente: pais, mães e filhas, tios, sobrinhos, escudeiros e fidalgos namorados, moços criados, pretos e brancos, moças criadas, castelhanos fanfarrões, a que se juntam algumas individualidades assalariadas e funcio-

² *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas, feitas por António Prestes e por Luís de Camões*, [Lisboa], André Lobato, 1587.

³ Um cancionero do século XVI, recentemente descoberto pelo Professor Telmo Verdelho, inclui uma composição poética sua. Ver pp. 547-584 deste volume.

nários, não faltando as figuras das mitologias clássica e cristã. No entanto, vai havendo espaço para pequenas inovações exóticas, como os anões, os sátiros, ou até a sábia. A inovação pode chegar a estender-se a figuras já conhecidas, como o escudeiro namorado da *Farsa Penada*, fazendo-o destoar dos outros do seu género pela sinceridade com que vive a sua pena, visível, igualmente, na relação que se cria entre amo e criado, isenta dos elementos cómicos que caracterizam estas dependências. Aliás, o excesso penal é tão grande que dá nome irónico à peça.

Todas estas figuras habitam um teatro inventado *polo natural*.

O *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, é crucial para se entender o princípio estético em que se baseia o espetáculo. Encontramos já em Gil Vicente a expressão de um teatro de tendência «naturalista» ou «realista». Na *Devisa da Cidade de Coimbra*⁴, Vicente declara:

ordena o autor de a representar 31
 por que vejais
 que cousas passaram na serra onde estais
 feitas em comédia mui chã e moral
 e os mesmos da história polo natural
 e quanto falaram nem menos nem mais.

Esta poética é reiterada no *Auto dos Sátiros*, quando um dos eruditos espectadores comenta «O natural é melhor / no representar das farsas» (vv. 1043-1044).

O gosto pela imitação do natural no teatro está na linha do que se espera da pintura, como aliás se expressa no *Auto de Guiomar do Porto*:

Vosso rosto por igual 401
 que parte do mal lhe tira
 tirou tanto ao natural
 que Apeles não fez tal.

⁴ Os textos são citados por Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/>).

e na *Comédia Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos:

Por esta razão, portanto, me escolheu e manda por seu autor a Comédia Aulegrafia, que pretende mostrar-vos ao olho o rascunho da vida cortesã, em que vereis ãa pintura que fala e vos fará vente e palpável a vaidade de certa relé cuja compostura trasladada ao natural vos será representada per corrente e aprazível estilo de certos almogáveres que correm o campo fazendo ãa salsada de gente manceba... (f. 5)

Pode ter sido este gosto pelo natural que permitiu a popularidade da farsa em detrimento da tragédia, de que se conhecem dois títulos apenas.

A vida quotidiana, no entanto, reflete-se neste teatro em mais de um modo.

Como em Gil Vicente, os textos falam da atualidade do tempo em que foram compostos. Mesmo quando as narrativas parecem apontar para uma dimensão espaciotemporal fora da realidade, como no *Auto dos Sátiros* e na *Farsa Penada*, com a encenação de mundos fictícios, como o da novela de cavalaria e o dos milagres pagãos, ou a personificação de alegorias e figuras mitológicas, as referências são as da história contemporânea. O tempo presente da primeira representação encontra-se frequentemente referido no decurso das ações, ainda que só em pequenas alusões ao quotidiano de Quinhentos, como no *Auto dos Enanos*: «Pardeos, irei / per essas Índias de longo» (vv. 916-917), convocando pessoas reais como os alcaides de Lisboa no *Auto das Capelas*, ou o possível funcionário da rainha no *Auto dos Sátiros*, que, inclusivamente, se podem encontrar entre o público. O mesmo acontece com as menções espaciais em que se reconhecem lugares comuns dos espectadores.

Por seu lado, as figuras — entre as quais se contam cativos, quer mouros (*Auto do Duque de Florença*) quer cristãos (*Auto de dom Luís e dos Turcos*), espelhando realidades conhecidas do público em tempos de confrontos e resgates, — são importadas do mundo real. Mesmo as personagens alegóricas do *Auto das Padeiras* são figuradas nos tipos do dia-a-dia urbano, como as estações do ano no *Auto dos Quatro Tempos* são figuradas nos tipos do dia-a-dia pastoril.

Num procedimento muito comum no teatro do século XVI, que traz o espaço geográfico de representação para o discurso teatral, o mundo orga-

niza-se numa geografia familiar. As histórias contadas decorrem em espaços muito variados, que vão desde as ruas de Lisboa (a corografia e a toponímia constroem uma *deixis* inquestionável), quintas de recreio suburbanas e jardins privados, lugares (a vila do Torrão), até Espanha, Itália, o mar. O *Auto de Dom Luís e dos Turcos* e o *Auto do Duque de Florença* representam até mais do que um país, com uma parte da história começada em Espanha, ou Itália, que vem a concluir-se em Portugal; episódio representado neste último auto e somente prometido no primeiro. Aliás, a alusão a várias peripécias decorridas no estrangeiro que vêm encontrar um final feliz em Portugal é comum a variadíssimos autos quinhentistas, como o *Auto de Dom Florisbel*, o *Auto dos Enanos* e o *Auto dos Sátiros* (na peça encaixada), o *Auto da Donzela da Torre*, de Gil Vicente (da Torre) e até no *Filodemo* de Camões.

A par destas incursões na realidade, as marcas específicas de atualidade abundam no discurso das figuras que vêm apresentar o auto junto do público: o representador ou os representadores, muitas vezes em prólogos que não se relacionam diegeticamente com a matéria que apresentam e podem muito bem ser fruto de circunstâncias, ganhando autonomia (como será apanágio das suas sucessoras *loas* da comédia espanhola). O recurso a esta figura é familiar desde, pelo menos, o teatro de Gil Vicente, que o veste com roupagens variadas: licenciados (na *Lusitânia* e em *Comédia de Rubena*), o filósofo (*Floresta d'Enganos*), o peregrino (*Devisa da Cidade de Coimbra*), figuras alegóricas (*Inverno e Verão*).

Ao longo do século, as figuras podem ser um moço d'esporas (*Auto de Dom Fernando*), um triste pastor castelhano (*Farsa Penada*), a Ventura (*Auto dos Sátiros*) ou o Representador simplesmente (*Auto dos Enanos*) assim designado, sem outra figuração expressa nas letras do impresso. Com exceção deste último, e ponho a hipótese de não terem sido impressos todos os seus versos, os representadores, com maior ou menor acuidade, terminam a sua intervenção com a declaração do assunto do auto que vai seguir-se.

É no seu discurso que normalmente o espaço de representação se define nos versos, uma vez que o público é diretamente interpelado pela personagem num apelo de cumplicidade que, por vezes, conforma uma *captatio benevolentiae*, chegando mesmo a ultrapassá-la ao pedir solidariedade com o autor contra os previsíveis ataques de críticos maldizentes,

de que são eco o Representador do *Auto dos Enanos* e a Ventura do *Auto dos Sátiros*. O mesmo tema é lançado no prólogo do *Auto del Rei Seleuco*, de Camões, na cantiga final do *Auto do Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, de Fernão Mendes, na fala do Cidadão do *Auto de São Vicente*, de Afonso Álvares, e na Representação do *Auto dos Dous Irmãos*, de António Prestes.

A maior parte das ações desenvolvidas nestes autos parece ser retomada de um património teatral sólido, valendo pelo modo novo. Por exemplo, é comum a vários textos de teatro do século XVI o despique entre português e castelhano na competência da arte de amar, sobretudo ridicularizando a figura do castelhano ao atribuir-lhe traços de fanfarronice, patentes nos afins do Castelhano do *Auto dos Enanos* (Juan de Zamora do *Auto da Índia*, de Gil Vicente, o Castelhano do *Auto da Donzela da Torre*, de Gil Vicente da Torre, Juan de Ávila do *Auto de Dom Fernando*)⁵. Nalguns autos, esta inimizade adquire contornos nacionalistas e transfere-se para essa dimensão, abandonando a estrita concorrência amorosa. No *Auto dos Sátiros*, começa-se por enfatizar a inferioridade castelhana em termos arquitetónicos e artísticos, assumida por um seu natural — «No es Castilla capaz / de aposientos desta suerte» (vv. 215-216) —, para terminar numa declaração de incompatibilidade, pois «castelão co português / nam fazem bom cerapez / falam-se por antredentes / com os corações ao revés» (vv. 1911-1915). A tradição vingou e a representação teatral da superioridade portuguesa no confronto adquiriu dimensão proverbial. Em janeiro de 1665, emoldurada pelas escaramuças finais da Guerra da Independência, o *Mercúrio Português* escrevia sobre o caráter naturalmente invencível dos portugueses: «Estilo tão próprio nos portugueses que os poetas, obrigados pela regra de Aristóteles a imitarem o natural, sempre que em comédias introduziram portugueses e castelhanos representaram os primeiros menosprezando a estes.» (F. 157 v.º).

⁵ A afirmação da inferioridade de Castela em relação a Portugal, feita em tom depreciativo, encontra-se em *Donzela da Torre* — «prometo-vos desde agora / que eu vos leve daqui fora / a outra terra melhor», «Isso é já castelhanía / mais é o roído que as nozes», «Respondiome esas porfias: / que vuestras castellanias / no estimaba en su zapato». Gil Vicente diz no *Auto da Festa*: «É a mais ruim relé / esta gente de Castela»; e no *Triunfo do Inverno*: «porque quem quiser fingir / na castelhana linguagem / achará quanto pedir». D. Fernando chama marrano ao castelhano, como Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Vicente parece escolher a língua em função da adequação do teatro à matéria tratada como constituinte de uma nova retórica, sobretudo nas tragicomédias como *Dom Duardos* ou *Amadis de Gaula*, como o próprio explica no prólogo de *Dom Duardos* dirigido a D. João III. Mais pragmaticamente, pode apenas tratar-se da nacionalidade dos atores.

Mas o uso das línguas em breve começa a servir outros propósitos. Encontramos casos de bilinguismo já bem tipificado na primeira metade do século XVI, quer se trate do bilinguismo «realista» de D. Luís, no auto do mesmo nome, que se expressa com igual competência em português e em castelhano, quer se trate de bilinguismo inábil com produção de efeito de cómico, como o de Afonso Gonçalo do *Auto de Vicente Anes Joieira*, e casos de bilinguismo verosimilmente aprendido, como o de Lop'Eanes no *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, que acentua o cómico das desavenças entre portugueses e espanhóis, ou da tentativa desajeitada de portugueses rústicos tentarem falar uma língua estrangeira, quer seja no castelhano do *Auto dos Sátiros* quer seja no italiano do *Auto dos Enanos*, com recurso a uma sintaxe simplificada, atitude extensível à fala de negro imitada por personagem branca, a despropósito, no *Auto das Capelas*.

Para além da convenção pragmática que atribui ao castelhano o estatuto de representante de qualquer língua estrangeira, adivinha-se a tentativa de deixar claro o estabelecimento de um código que permita reconhecer a fala de mouro, sobretudo de matriz castelhana — que remonta, pelo menos, à moura Tais das *Cortes de Júpiter* de Gil Vicente —, no cativo Mahometo do *Auto do Duque de Florença* e da fala de negro do médico do *Auto de Vicente Anes Joieira*, essa de matriz portuguesa, conforme à sua nacionalização, ou no *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Fenómeno idêntico pode ter estado na origem da matriz portuguesa na fala do mouro Ale do *Auto de Santiago*, de Afonso Álvares. A ficção de desentendimento entre personagens que falam línguas diferentes, no *Auto de Florisbel*, confirma ser recorrente o efeito cómico das personagens portuguesas tentando fazer-se entender numa imitação de língua estrangeira.

Também o português se encontra convencionalizado em diferentes níveis de língua, padronizando fórmulas de pragas e de maldições, especialmente nas personagens femininas, que recuperam formas verbais arcaicas (com

terminação em *-ade*) para determinado grupo social, sobretudo o das comadres e regateiras, e formas lexicais (*decho, nego, sicais, samicas*) e morfológicas (*fago, figi, sé, sejo, trager*) desusadas, para personagens rústicas. Para além destas particularidades, este teatro contribui igualmente para o estudo quer da tradição paremiológica portuguesa, ao fornecer exemplos abundantes de provérbios, adágios, ditos e sentenças, quer das formas paraliterárias da oralidade como pragas, pulhas e apodos. No entanto, o abandono a que a maioria dos investigadores da língua tem votado os textos quinhentistas para teatro leva a que neles se encontre um grande número de vocábulos ainda não dicionarizados, a par de estruturas linguísticas próprias da língua falada também ainda por inventariar.

Este modo de teatro recorre à língua castelhana em modos paradigmáticos do bilinguismo, que vão desde a utilização esporádica no *Auto das Capelas* — em citação de texto originalmente composto naquela língua, romances velhos e cantigas — até ao emprego realista da língua, com efeito de coerência dramática, por personagens daquela nacionalidade, como no *Auto dos Sátiros*, no *Auto de Dom Fernando* e no *Auto dos Enanos*, se bem que neste último em nenhum momento se diga que os anões são espanhóis, ao contrário do que acontece com o fidalgo aragonês que rapta a donzela, designado simplesmente como Castelhana. Na *Farsa Penada*, é a língua do Pastor representador, não havendo nenhuma razão diegética para o seu uso, sendo possível que a escolha linguística tenha tido origem no modelo (Juan del Encina?) que aparentemente terá sido seguido.

Um dos aspetos linguísticos do teatro pode ser relevante para determinar de que atualidade se trata: a utilização das formas pronominais *ele/ela* como forma de tratamento de segunda pessoa, que é testemunho de uma fase de evolução da língua na qual as formas de tratamento de terceira pessoa seriam extensíveis à segunda pessoa, com a necessidade de explicitação de pronome, o que não acontece hoje⁶.

⁶ No teatro conhecido de Gil Vicente pode ter existido esta particularidade. Na *Farsa da Índia*, a fala da Ama «Cantando vem ela e leda» (v. 46) é habitualmente lida como descrição da Moça anunciando a sua entrada em cena com notícia do embarque do Marido; numa outra leitura, a Ama dirige-se à Moça que entra. Em *Festa*, a mudança de «vós/vos» para «ela/lhe» nos versos do Parvo — «O que vos saberei fazer? / Esquece-me. Que vos farei? / Dizei que lhe farei eu, dizei / quando com ela jouver» (vv. 336-339) — é habitualmente lido como

No teatro dos contemporâneos de Gil Vicente, este uso é raro; encontra-se uma única vez num auto de Afonso Álvares (*Santo António*). António Ribeiro Chiado faz dela uso na *Prática dos Compadres* e na de *Oito Feguras*, Camões no *Filodemo* e em *El Rei Seleuco*, António de Lisboa no seu *Dous Ladrões*, Jorge Pinto no *Rodrigo e Mendo*, Jerónimo Ribeiro no *Auto do Físico*, Anrique Lopes na *Cena Policiana* e mais abundantemente António Prestes, que a utiliza em todos os seus autos. Nos de autor desconhecido, surge no *Auto das Capelas*, *Dom André*, *Dom Fernando*, *Dom Luís e os Turcos*, *Enanos*, *Escrivães do Pelourinho*, *Florença*, *Florisbel* e *Guiomar do Porto*. No século XVII, quando esse uso parece já ter desaparecido, Francisco Manuel de Melo, na *Carta de Guia de Casados* (1651), adverte sobre as formas de tratamento.

O «Tu» he castelhano; e por mais que elles o achem carinhoso, como lá dize, he palavra muito de praça, e que ao mais não deve de quebrar a menagem da camara para fóra. O «Vós» he francez, que com hum «Vũ» receberão a mesma Rainha de Sabá se cá tornára. Tenho-o por demasiado vulgar. O «Elle» e «Ella», hum «Ouve senhor», «Que diz senhora», he termo bem portugues, assáz honesto e bem soante.⁷

Estes autos revelam uma cultura instalada na sociedade portuguesa de Quinhentos, herdeira da acumulação de práticas teatrais desenvolvidas a partir de Gil Vicente, reflexo de leituras e vivências individuais que encontram eco no coletivo, evidenciadas nas referências que propõem. Os quase 50 títulos da sua produção teatral criaram uma familiaridade do público com as convenções do teatro, gerando, assim, uma tradição que se vai desenvolver no século XVI. Só uma cumplicidade desse teor iria permitir a existência de cinco textos que recorrem ao mecanismo de teatro no teatro. Embora nenhum deles atinja a estrutura formal da peça dentro da peça, todos encenam a encenação, ou seja, mostram o teatro a ser preparado e representando, recriando os ambientes do seu acolhimento: *Auto da Geração*

uma interrupção no diálogo com a Verdade, a quem está pedindo em casamento, para se dirigir à assistência; numa outra hipótese de leitura o Parvo continua o diálogo com a Verdade escolhendo a forma de tratamento de intimidade «ela» para acentuar o pedido.

⁷ *Carta de Guia de Casados*, com um estudo crítico, notas e glossário por Edgar Prestage, Lisboa, Ocidente, 1954, p. 118.

Humana e *Auto dos Sátiros*, de autores anónimos, *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, e *Auto del Rei Seleuco*, de Luís de Camões. Todos encenam um público que assiste a uma representação e à preparação dessa representação. Em *Geração Humana*, os dois planos não se interseccionam e no final não se regressa ao englobante. Em *Seleuco*, é guardada a distância entre os dois níveis de representação, e no final regressa-se à narrativa encaixante. Nos outros dois textos, *Sátiros* e *Natural Invenção*, os dois planos interseccionam-se constantemente, mas de modos completamente distintos, o primeiro em paralelo e o segundo em convergência.

Este uso metateatral de mostrar o teatro a ser feito começara também com Gil Vicente. No *Auto da Lusitânia*, Gil Vicente apresenta, a modo de introito, uma breve farsa sobre uma família judaica de Lisboa, cujo pai se verá envolvido nos festejos que a sua comunidade prepara para a entrada real na cidade. Decidiram fazê-lo com teatro, mas, ignorando os preceitos da arte, decidem aprender com quem sabe, indo assistir à representação que Gil Vicente faz deste mesmo *Auto da Lusitânia* uma inventada mitologia para a origem de Portugal (mais em modo de tragicomédia que de farsa).

PAI Pera que compridamente 379
 aito novo enventemos
 vejamos um excelente
 que presenta Gil Vicente
 e per i nos regeremos.

[...]

Entra o Lecenciado argumentador da obra que adiante se segue e diz:

Oh que douda presunção 390
 cuidar ninguém na pousada
 que traz discreta invenção
 aqui onde a descrição
 tem sua própria morada.

[...]

E pois o primor inteiro 400
 nace aqui em tais lugares
 e todo o al é grosseiro
 nam presuma o soveiro
 de dar tâmaras doçares.
 Gil Vicente o autor
 me fez seu embaixador
 mas eu tenho na memória
 que pera tam alta história
 naceu mui baixo doutor.

Como se pode verificar, Gil Vicente leva o jogo da duplicidade um pouco mais longe, imiscuindo o seu nome em ambos os níveis, pondo na boca do apresentador comentários sobre si próprio, a que se segue uma autobiografia humorística.

Em Portugal é escassa a preceiva teatral quinhentista (está ainda por reunir numa coletânea a parca produção dessa matéria), e os textos de teatro podem revelar-se fontes diretas para o estudo de preceitos teatrais, sobretudo aqueles que explicitamente referem normas e modos de fazer.

As didascálias revelam-se fontes importantes para a arqueologia dos espetáculos ao fixarem memórias da representação nas instruções destinadas a atores, ao mesmo tempo que cumprem a sua função indicadora de ação de personagens, numa simbiose entre ator e personagem que se instala como sujeito. Paradigmático é o caso do verbo «fingir», que se refere sempre ao ator e nunca à personagem que «na verdade» realiza a ação «fingida».

À falta de documentação que ateste as práticas teatrais, apenas adivinhadas, todos estes textos, para além da maior ou menor qualidade intrínseca de cada um, contribuem de modo produtivo para uma releitura das poucas histórias do teatro em Portugal.

Teatro português de Quinhentos

Anónimo, *Auto das Capelas*

Anónimo, *Auto das Padeiras*

Anónimo, *Auto de Deos Padre*

Anónimo, *Auto de Dom André*
Anónimo, *Auto de Dom Fernando*
Anónimo, *Auto de Dom Luís e os Turcos*
Anónimo, *Auto de Florisbel*
Anónimo, *Auto de Guiomar do Porto*
Anónimo, *Auto de Vicente Anes Joeira*
Anónimo, *Auto do Caseiro de Alvalade*
Anónimo, *Auto do Dia do Juízo*
Anónimo, *Auto do Duque de Florença*
Anónimo, *Auto do Escudeiro Surdo*
Anónimo, *Auto dos Enanos*
Anónimo, *Auto dos Escrivães do Pelourinho*
Anónimo, *Auto dos Sátiros*
Anónimo, *Farsa Penada*
Anónimo, *Obra da Geração Humana*
Anónimo, *Prática de Três Pastores*
Anónimo, *Prática Que Tiveram Brás e Tomé*

Afonso Álvares, *Auto de Santa Bárbara*
Afonso Álvares, *Auto de Santiago*
Afonso Álvares, *Auto de Santo António*
Afonso Álvares, *Auto de São Vicente*

Anrique Aires Vitória, *Tragédia da Vingança de Agamenom*

Anrique da Mota, *Alfaiate*
Anrique da Mota, *Clérigo*
Anrique da Mota, *Hortelão*
Anrique da Mota, *Mula*
Anrique da Mota, *Processo de Vasco Abul*

Anrique Lopes, *Cena Policiano/Auto de Estudante*

António de Lisboa, *Auto dos Dous Ladrões*

António de Portalegre, *Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário*

(Cast. e Port)

António Ferreira, *Castro*

António Ferreira, *Comédia de Bristo/Fanchono*

António Ferreira, *Comédia do Cioso*

António Pires, *Auto Feito na Vila de Santarém*

António Prestes, *Auto da Ave Maria*

António Prestes, *Auto da Ciosa*

António Prestes, *Auto do Desembargador*

António Prestes, *Auto do Mouro Encantado*

António Prestes, *Auto do Procurador*

António Prestes, *Auto dos Cantarinbos*

António Prestes, *Auto dos Dous irmãos*

António Ribeiro Chiado, *Auto da Natural Invenção*

António Ribeiro Chiado, *Auto das Regateiras*

António Ribeiro Chiado, *Prática de Oito feguras*

António Ribeiro Chiado, *Prática dos Compadres*

Baltasar Dias, *Auto de Santa Caterina*

Baltasar Dias, *Auto de Santo Aleixo*

Baltasar Dias, *Auto do Nascimento*

Baltasar Dias, *Marquês de Mântua*

Fernão Mendes, *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*

Francisco da Costa, *A Conceição de Nossa Senhora*

Francisco da Costa, *Ao Nascimento*

Francisco da Costa, *Auto da Ressurreição*

Francisco da Costa, *Conversão de Santo Agostinho*

Francisco da Costa, *Passo de Cristo com a Samaritana no Poço de Jacob*

Francisco da Costa, *Passo del Rei David com Berzabé*

Francisco da Costa, *Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*

Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Estrangeiros*

Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilbalpandos*

Francisco Vaz, *Obra da Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesu Cristo*

Gil Vicente, *Auto da Alma*
Gil Vicente, *Auto da Cananea*
Gil Vicente, *Auto da Fama*
Gil Vicente, *Auto da Fé*
Gil Vicente, *Auto da Feira*
Gil Vicente, *Auto da Festa*
Gil Vicente, *Auto da Mofina Mendes*
Gil Vicente, *Auto da Sebila Cassandra*
Gil Vicente, *Auto das Ciganas*
Gil Vicente, *Auto das Fadas*
Gil Vicente, *Auto de Sam Martinho*
Gil Vicente, *Auto do Velho da Horta*
Gil Vicente, *Auto dos Físicos*
Gil Vicente, *Auto dos Quatro Tempos*
Gil Vicente, *Auto dos Reis Magos*
Gil Vicente, *Auto Pastoril Castelhana*
Gil Vicente, *Auto Pastoril Português*
Gil Vicente, *Barca da Glória*
Gil Vicente, *Barca do Inferno*
Gil Vicente, *Barca do Inferno (1517)*
Gil Vicente, *Breve Sumário da História de Deus*
Gil Vicente, *Carta de Santarém sobre o Tremor de Terra de 1531*
Gil Vicente, *Comédia de Rubena*
Gil Vicente, *Comédia do Viúvo*
Gil Vicente, *Comédia Floresta d'Enganos*
Gil Vicente, *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra*
Gil Vicente, *Diálogo de Uns Judeus e Centúrios sobre a Ressurreição de Cristo*
Gil Vicente, *Farsa da Índia*
Gil Vicente, *Farsa da Lusitânia*
Gil Vicente, *Farsa de Inês Pereira*
Gil Vicente, *Farsa do Clérigo da Beira*
Gil Vicente, *Farsa do Juiz da Beira*
Gil Vicente, *Farsa dos Almocreves*

Gil Vicente, *Pranto de Maria Parda*
Gil Vicente, *Pregação (Sermão de Abrantes)*
Gil Vicente, *Purgatório (Barca Segunda)*
Gil Vicente, *Quem Tem Farelos?*
Gil Vicente, *Tragicomédia Cortes de Jupiter*
Gil Vicente, *Tragicomédia da Exortação da Guerra*
Gil Vicente, *Tragicomédia da Frágua d'Amor*
Gil Vicente, *Tragicomédia da Nau d'Amores*
Gil Vicente, *Tragicomédia da Serra da Estrela*
Gil Vicente, *Tragicomédia de Amadis de Gaula*
Gil Vicente, *Tragicomédia de Dom Duardos*
Gil Vicente, *Tragicomédia do Inverno e Verão*
Gil Vicente, *Tragicomédia Romagem dos Agravados*
Gil Vicente, *Tragicomédia Templo d'Apolo*
Gil Vicente, *Visitação*

Gil Vicente de Almeida/Gil Vicente da Torre, *Auto da Donzela da Torre*

Jerónimo Ribeiro, *Auto do Físico*

João Escovar, *Auto de Florença*

Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Aulegrafia*

Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Eufrosina*

Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Ulissipo*

Jorge Pinto, *Auto de Rodrigo e Mendo*

Luís de Camões, *Auto de Filodemo*

Luís de Camões, *Auto del Rei Seleuco*

Luís de Camões, *Auto dos Anfatriões*

Sebastião Pires, *Auto da Bela Menina*

Simão Machado, *Comédia da Pastora Alfea (I e II Partes)*

Simão Machado, *Comédia do Cerco de Diu (I e II Partes)*

III

Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade

Hélio J. S. Alves
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Quem não vê que os mais variados aspetos da obra de Gil Vicente anunciam o teatro de Lope de Vega? Quem não vê que as alegorias teológicas *Alma, Barcas* e *História de Deus* preparam a chegada dos autos sacramentais de Calderón? Quem não vê que *Amadis de Gaula* e *Dom Duardos* estabelecem bases para as comédias românticas de Shakespeare? Quem não vê que a graça de *Índia, Físicos* e *Inês Pereira*, e os interlúdios cantados e bailados das *Cortes de Júpiter* e da *Frágua d'Amor* antecipam comédias de Molière? A resposta a todas estas perguntas deveria ser, naturalmente, positiva¹. No entanto, a his-

*Neste estudo, a observância da norma ortográfica em vigor é da exclusiva responsabilidade do Editor.

1 Há uma tradição lusitanista de tentativa de ligação de Gil Vicente ao teatro europeu posterior que se pode resumir em perguntas retóricas como as formuladas aqui. Valham como ilustração as citações seguintes: «E em que estava essa superioridade? No lirismo intenso de Gil Vicente, que vai repercutir-se em Lope de Vega, e na alegoria mística dos seus Autos hieráticos que vão inspirar Calderón.» (Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa — Renascença*, Mem Martins, Europa-América, p. 42, apoiando-se em textos de Menéndez Pelayo e Fitzmaurice Kelly.) «This great lyrical poet and charmingly incorrect playwright clearly foreshadowed dramatists so different as Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, and Molière.» (Aubrey Bell, *Portuguese Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1922, pp. 129-130.) «Vicente was interested not so much in the struggle between Good and Evil as in the 'situation' of humanity in that conflict; and not only man generically, but individual man. In this Vicente is well in advance of his contemporaries in France and England. He is in fact preparing the way for both the *auto sacramental* and the secular theatre in Spain.» (Laurence Keates, *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962, p. 142.) Embora para renegar essa tradição, António José Saraiva acaba por evocá-la em *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (1942), quer na terceira e última parte desse estudo (sobre Calderón e Shakespeare) quer no prólogo fundamental à 2.^a edição (1965), onde Molière é referido no âmbito da rejeição, por parte do crítico estremenho, dum modelo biológico para a historiografia cultural — diz-se aí que, pelo «lado da estrutura da composição, Gil Vicente está muito mais próximo de Brecht que de Molière» (p. 14).

toriorografia teatral europeia pouco se tem preocupado com precedências desta natureza. Por muito que os críticos vicentinos procurem associar a obra do seu autor às grandes correntes do teatro europeu da primeira modernidade, a descrição histórica destas, a julgar pelo discurso nosso contemporâneo, parece pouco ou nada atenta à importância relativa de Gil Vicente.

Vejamos o que dizem os especialistas do fenómeno teatral na Europa, começando pela historiografia geral mais atualizada e prestigiada. Estudiosos tão abalizados como Cesare Molinari (*História do Teatro*, ed. portuguesa 2010, original italiano 1985), Erika Fischer-Lichte (*History of European Drama and Theatre*, ed. inglesa 2002, orig. alemão 1990) e Alain Viala (*Histoire du Théâtre*, Paris, PUF, 2005) omitem por completo o nome e a obra de Gil Vicente. Serão estes casos significativos duma situação generalizada?

Outros autores de referência no mundo da atividade dramática mencionam efetivamente o dramaturgo e poeta português, mas dum modo que induz a pressupor o desconhecimento completo da sua obra. Assim, Phyllis Hartnoll (*The Theatre. A Concise History*, consultado na edição revista de 1985) inclui Vicente no capítulo intitulado «A Idade de Ouro de Espanha e França» para afirmar tão-somente que «nas suas peças, e nas dos seus contemporâneos, dois temas que viriam a ser importantes mais tarde — o pastoril e o romântico — aparecem já» (p. 91). Vicente é aqui não somente reduzido a uma função mínima no cômputo global da dramaturgia espanhola e europeia, mas oferece-se ao leitor como um nome mais, apenas, num elenco de autores coevos de valia e restrição temática equivalentes. Bernard Sallé (*Histoire du Théâtre*, Paris, Librairie Théâtrale, 1990) informa que Gil Vicente é «o primeiro autor português», não sabemos se em absoluto, se em alguma vertente particular da arte da escrita para o teatro. E acrescenta textualmente que «no princípio, imitou Juan del Encina, depois encontrou a sua própria identidade numa pintura sorridente do seu tempo e em belos desenvolvimentos líricos. Mas o primeiro dramaturgo espanhol que se afirmou com verdadeira originalidade teve por nome Miguel de Cervantes Saavedra» (p. 84). O leitor fica com a impressão de que Vicente, embora declarado como português, foi, de alguma maneira, espanhol, ou se integra numa história do teatro do país vizinho cuja primeira figura maior é Cervantes... Deteta-se, além disso, algum paternalismo nos adjetivos com que Sallé qualificou a obra, sem falar da falsa

impressão que transmite acerca da variedade modal e estilística do conjunto das peças. O pesado volume de Phillip B. Zarrilli *et alii* (*Theatre Histories. An Introduction*, 2.^a ed., Londres, Routledge, 2010) dedica, podemos dizê-lo objetivamente, meia linha ao poeta dramático lusitano: «Juan del Encina (1469-1529) e Gil Vicente (c. 1453-c. 1537) escreviam peças de entretenimento de fundo clássico [*classically based entertainments*] para cortes da Península Ibérica.» (P. 174.) Torna-se difícil interpretar a asserção; talvez signifique que Vicente compunha diversões sobre algum conhecimento do teatro grego e romano... Seja como for, a desinformação alia-se a uma nivelação de recursos poéticos e dramáticos impensável noutros âmbitos: colocar Encina e Vicente ao mesmo nível torna-se demasiado parecido com igualar, por exemplo, Kyd a Shakespeare.

O mais vasto e ambicioso projeto historiográfico recente que me foi dado a conhecer, a *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo* (Turim, 2000), dirigida por Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, como seria de esperar duma análise da literatura dramática em quatro volumes de milhares de páginas cada um, trata Gil Vicente com alguma substância e penetração. No entanto, uma vez mais, o contexto fornecido é o dum capítulo sobre teatro espanhol. Daniela Capra, a autora do texto pertinente, menciona o número de 44 peças da *Compilação*, mas passa em revista apenas quatro, sobre as quais, com uma exceção, se mostra bastante bem informada: *Auto de la Visitación* («evidente a imitação das obras natalícias de Juan del Encina e Lucas Fernández»), *Auto de la Sibila Casandra* — que lhe merece dois parágrafos — («considerado o melhor dos escritos em língua castelhana sobre este argumento, senão a obra mais divertida do século XVI [...] já longe das primeiras experiências paralitúrgicas de Encina e Fernández, como aponta a complexidade da trama»), a *Trilogia das Barcas* (considerada como uma só peça: «uma das obras mais conhecidas do fundador do teatro português») que ocupa, porém, apenas metade do espaço dedicado ao auto anterior, e a *Tragicomedia de Dom Duardos*, onde Gil Vicente «chega ao ápice das suas capacidades de poeta lírico e dramático», e que também merece dois parágrafos.

Parece claro, a partir da informação recolhida, que o substrato crítico a que Daniela Capra recorreu é todo de orientação espanhola, tal como o tema do capítulo em que Vicente é inserido. O verdadeiro destaque é dado a duas peças compostas totalmente em castelhano, as *Barcas* surgem men-

cionadas aparentemente mais por obrigação, segundo a fama que adquiriram, do que como objeto de avaliação crítica, e peças tão célebres como *Alma e História de Deus* no auto religioso, *Índia, Mofina Mendes* e *Quem Tem Farelos?*, na farsa brilhante combinada com a alegoria teológica², e a genialidade mágica de *Rubena* ou panteísta do *Triunfo do Inverno e do Verão*, para não referir tantas outras peças, passam no mais completo silêncio.

Enfim, o panorama da obra de Gil Vicente fornecido pelas histórias recentes do teatro europeu é desolador. A omissão, desconhecimento e recensão muito parcial, quantitativa e qualitativamente, da produção vicentina obsta, como é natural, a qualquer real indicação acerca do seu valor prospetivo. Hartnoll pensa que a prática de dois «temas» é simplesmente partilhada por dois precursores, sem deixar qualquer indício sobre as modulações e poderes artísticos que os diferenciam. Aponta, muito ao de leve, que Vicente (paralelamente a Encina) antecipa, por mero fundo temático, o que virá a encontrar-se na dramaturgia de Shakespeare, o núcleo canónico do seu ponto de vista. E os demais historiógrafos nem isso sugerem.

Outro problema é a integração generalizada da obra e prática dramatúrgicas de Vicente na historiografia do teatro espanhol. Tal facto não parece suscitar qualquer pejo aos historiadores da literatura dramática europeia³. Conhecemos apenas um caso que destoa de todos os outros, curiosamente oriundo do país vizinho. Com efeito, César Oliva e Francisco Torres Monreal (*Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra, 1990) mencionam o nosso autor no seu capítulo sobre o teatro espanhol do *Siglo de Oro*, mas a contracorrente, surpreendendo-nos com a firmeza com que afirmam que não citarão,

2 Sobre o sentido anagógico dessas peças, v. Fernando de Mello Moser, «Gil Vicente and the late medieval mysteries: facts and conjectures», in *idem*, *Discurso Inacabado. Ensaios de Cultura Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, especialmente pp. 89-90 (sobre *Mofina Mendes*); Hélio J. S. Alves, «Gil Vicente e a arte do tempo», in *idem*, *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra (Lisboa), Caleidoscópio, 2006, especialmente pp. 52-58 (sobre *Índia*); T. F. Earle, «The ending of three plays by Gil Vicente: *Auto da Índia*, *Quem Tem Farelos?* and *Auto da Sibila Cassandra*», in Manuel Calderón *et alii*, *Por S'Entender Bem a Letra*, Lisboa, INCM, 2011, pp. 701-714.

3 Pelo contrário, chega inclusivamente a ser afirmado como um dado adquirido. Segundo Charles Aubrun, por exemplo, o poeta lusitano «appartient de plein droit au théâtre espagnol» (*Histoire du Théâtre Espagnol*, deuxième édition mise à jour, col. «Que sais-je?», Paris, PUF, 1970, p. 31). Na erudição espanhola e hispanista, Vicente é normalmente incluído no conceito e na história do chamado «teatro pelopesco».

«como normalmente se faz nas histórias da literatura espanhola, a produção dum poeta da dimensão de Gil Vicente» (p. 172). Assinalam a semelhança do seu castelhano ao de Fernando de Rojas (autor da *Celestina*) e as suas técnicas, e temas, a autores hispânicos da época, mas, terminam, «há que respeitar o meio português de onde [Vicente] procede, assim como a originalidade e peculiaridade da corte onde vive e exerce o seu ofício de poeta e organizador de festas teatrais». Esta é uma posição notável e perfeitamente excecional no panorama crítico-historiográfico geral. E não obstante a concordância absoluta que suscitam, pois salta à vista a necessidade de ter em conta a obra deste dramaturgo maior no contexto português em que foi realizada, as palavras de Oliva e Torres Monreal têm como efeito infeliz mais uma oportunidade perdida de compensar o silêncio crescente em redor do autor das *Barcas*. Como partir do cenário sombrio desenhado pela historiografia teatral de hoje para um discurso acerca do relevo da obra vicentina entre os autores que estão no centro dos cânones teatrais da Europa e de nações culturalmente tão significativas como a Espanha, a França e a Grã-Bretanha?

É que «antecipação» não basta para que um autor e uma obra contem efetivamente para a história. Dizer que Gil Vicente chegou *antes* e que se lhe deve, por isso, o alto reconhecimento devido aos maiores escritores é como argumentar — à maneira do «mapa cor-de-rosa» — que os portugueses, por terem descoberto primeiro (que outros europeus) certas localidades africanas, têm sobre toda a região inalienáveis direitos de posse e colonização. A tese historicista e colonialista é facilmente destruída pela força da gente e das armas: não têm comparação possível os números e as intensidades qualitativas que se dedicam, desde sempre, a Lope de Vega, Calderón, Molière e Shakespeare com as que se têm empregado no estudo do teatro de Gil Vicente. Impérios não se comparam com aldeias.

Mas há outra maneira de fazer valer o argumento da precedência. Uma das mais sofisticadas é reclamar o poder da influência, colocando o poeta português por trás dos maiores nomes teatrais do Ocidente. Algumas tentativas foram feitas, e continuam a sê-lo, nesse sentido⁴. Infelizmente para o

4 Para a relação entre Gil Vicente e o teatro espanhol do *Siglo de Oro*, especialmente para o caso de Lope de Vega, vejam-se as aproximações realizadas nos estudos de Fidelino de Figueiredo, «Gil Vicente e Lope», in *idem*, *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite,

argumento, porém, sem sucesso. A intertextualidade do dramaturgo português com aqueles quatro nomes, a intertextualidade no seu verdadeiro sentido — que é sempre concreta e determinada nos e pelos textos —, não foi ainda demonstrada⁵. Para além de temas comuns e géneros literários aproximados, para além de que Molière e Shakespeare também foram autores e atores, a relação não tem concretização na letra. Admitimos que faltem ainda os estudos probatórios, uma vez que não é impossível que as obras de Vicente tenham circulado por mãos influentes fora de Portugal e da Península Ibérica⁶. Mas é seguro que, se o teatro vicentino pode servir de pano de fundo cronológico, o interesse crítico já antigo pela descoberta de alusões

[1941], pp. 262-68; Stephen Reckert, «Gil Vicente e a génese da ‘Comédia Espanhola’», in AA. VV., *Temas Vicentinos*, Lisboa, Teatro da Cornucópia/ICALP, 1992, pp. 139-150; Armando López Castro, «Gil Vicente y Lope de Vega», in José Enrique Martínez Fernández (ed.), *Trilcedumbre: Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, 1999, pp. 273-85; Tomás Albaladejo, «Calderón de la Barca y Gil Vicente: realidad y abstracción en el teatro religioso», in Montserrat Iglesias Berzal e María de Gracia Santos Alcaide (eds.), *Jornadas Internacionales de Literatura Comparada «Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea»*, Guadalajara, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 9-28; e José María Díez Borque, «Gil Vicente y la ‘Comedia Nueva’ de Lope de Vega», in AA. VV., *Gil Vicente 500 Anos depois*, Lisboa, INCM, 2003, vol. 1, pp. 91-114. Sínteses acerca da influência do dramaturgo português sobre o teatro espanhol surgem como norma em enciclopédias europeias de teatro: «[as moralidades de Vicente] had a profound effect upon subsequent Spanish religious drama. As well as his many farces, his romantic comedies [...] were highly influential, as were the allegorical fantasies of his last years» (David Pickering, *Dictionary of Theatre*, Sphere Books, Penguin, 1988, p. 525); «Lope de Vega et Calderón ne dédaignèrent pas, à l’occasion, de s’inspirer de lui» (*Encyclopedia Universalis Albin Michel. Dictionnaire du Théâtre*, 1998, p. 831). Para o caso de Shakespeare, Fernando de Mello Moser recorda textos de Aubrey Bell e Ann Livermore em «Gil Vicente e Shakespeare: Funções do drama e processo de secularização da cultura», artigo compilado em *Discurso Inacabado*, op. cit., pp. 231 e segs. Ana Margarida Santos Rato desenvolve uma sugestão encontrada no artigo de Mello Moser em «Gil Vicente e Shakespeare: Encontro à porta dos infernos», in *Gil Vicente 500 Anos depois*, cit., vol. 1, pp. 237-247. Para o argumento de que o poeta português antecipou Molière, v. Agostinho de Campos, «Gil Vicente: un précurseur de Lope de Vega et de Molière», *Biblos*, 12 (1936), pp. 421-35.

5 Importante é lembrar que o conceito de «intertextualidade», tal como foi introduzido por J. Kristeva e trabalhado por outros estudiosos, não se confunde com a noção de «influência». A intertextualidade implica o trabalho de assimilação e transformação de textos, e só existe quando se deteta que foi comandada e determinada verbalmente por estes. Por si sós, um tema, um código, um género comuns, ou as sombras misteriosas da influência (tal como aparecem invocadas em alguns dos livros de H. Bloom), são insuficientes para implicar necessariamente relações intertextuais.

6 Valha por todos o caso conhecido da encenação do *Jubileu de Amores* em Bruxelas que scandalizou o cardeal Aleandro e que terá chegado aos ouvidos de Erasmo de Roterdão. É lendário que o mesmo Erasmo tenha manifestado vontade de aprender português só para entender as obras de Gil Vicente, mas é possível que a lenda, como todas, tenha o seu fundo de verdade.

materiais não deu frutos que possam justificar uma *necessidade* de recurso à obra de Gil Vicente para entender melhor qualquer parte, ou excerto que seja, dos grandes clássicos do teatro europeu seiscentista.

O caminho a seguir é, por conseguinte, outro. Menos o argumento histórico da antecipação e mais o argumento da qualidade comparativa, sobretudo da dimensão e brilho artísticos do autor lusitano. Necessário é relevar as especificidades técnicas e artísticas dos autos, mas também dar a ver tudo aquilo que, aos olhos do leitor e espectador imbuído de alguma cultura literária e teatral, manifesta a superior valia intrínseca duma obra dramática indubitavelmente merecedora de comparação, sem preconceitos, com as mais canónicas da produção teatral europeia. A própria discordância dos críticos sobre qual seja o ponto mais alto a que chegou a arte vicentina é sinal da grandeza duma obra literária e dramatúrgica somente comparável, nessa qualidade, a um Shakespeare, a um Calderón ou a um Molière⁷.

A *Compilação* (*Copilaçam*, no original) de 1562 é o primeiro grande livro de teatro da história europeia. Não se pode dizer que nele esteja em germen tudo o que se encontra no melhor teatro europeu do século seguinte, simplesmente porque o livro de Gil Vicente, na sua variedade modal e profundidade significativa, é já um atestado de plena maturidade artística. O único género do teatro europeu clássico que a *Compilação* não cobre de todo é o trágico, e isto por duas razões incontornáveis: a tragédia ainda não tinha lugar cativo na produção ocidental daquele período e o final trágico vai contra todos os princípios éticos e estéticos que Vicente não se cansou de exercitar num teatro que se oferece como vera *dramaturgia de redenção*.

A efabulação dramática e a tragédia, na forma em que se tornaram possíveis depois da assimilação da *Poética* de Aristóteles durante a segunda metade do século XVI, levaram ao desaparecimento — ou, pelo menos, à

7 Com efeito, o acordo sobre qual seja a obra máxima de Gil Vicente é impossível entre os especialistas. António José Saraiva prefere sobretudo o auto da *Alma*, Stephen Reckert escolhe *Dom Duardos* como «obra-prima absoluta», José Oliveira Barata considera a *História de Deus* «a mais bela das obras vicentinas», etc. *Índia*, *Barca do Inferno* e *Inês Pereira* serão as mais célebres e populares, mas as peças potencialmente elegíveis como «a melhor» compõem um ramalhete variado. Embora se possa afirmar a superioridade de *Hamlet* sobre as outras peças de Shakespeare, de *La Vida Es Sueño* sobre o restante teatro de Calderón e de *Le Misanthrope* sobre as demais comédias de Molière, a grandeza destes poetas do teatro é tal que, como a de Vicente, não suporta assentimentos consensuais.

franca desatualização — das soluções estruturantes do teatro medieval, estabelecendo, assim, as razões pelas quais deve colocar-se uma fronteira entre a obra do escritor português e a dos seus congêneres seiscentistas. Lope de Vega (1562-1635) e Shakespeare (1564-1616) primeiro, Calderón (1600-1681) e Molière (1622-1673) mais tarde, puderam ter um conhecimento da arte dramática moderna que necessariamente faltava a Vicente (†1536-7), porque escreveram depois do grande período de assimilação teórica da poética neoaristotélica. As primeiras tragédias originais, em língua vernácula, das literaturas espanhola, francesa e inglesa a que pertencem, foram escritas, publicadas e representadas só quando tal prática se tornou concebível, ou seja, quando o debate teórico europeu sobre a poética da tragédia estava já lançado.

Em Espanha, o título de *Primeras Tragedias Españolas* consta do rosto da edição de duas peças teatrais de Jerónimo Bermúdez, uma delas, aliás, tradução não reivindicada da portuguesa *Castro*, de António Ferreira, na primeira versão desta. O volume de Bermúdez (sob o pseudónimo de Antonio de Silva) é de 1577. E se pode argumentar-se que *imitationes* das tragédias de Séneca ou mesmo dos antigos gregos, e peças cientes da poética neoaristotélica e construídas em diálogo com esta, existem anteriormente a 1577, trata-se de casos que não reúnem o consenso da crítica quanto à presença das características acabadas de referir e que apenas muito duvidosamente podem ser apreciadas segundo os critérios poéticos apontados. Somente em obras como as de Juan de La Cueva e do próprio Cervantes haverá tragédias de pleno sentido no século de Quinhentos, ainda longe, porém, de chegarem às obras-primas seiscentistas de Lope de Vega primeiro (*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*) e de Calderón depois (*El mayor monstruo del mundo*, *A secreto agravio, secreta venganza* etc.).

Nas Ilhas Britânicas, temos notícia de tragédias originais em inglês a partir de 1562: *Gorboduc*, de Sackville e Norton, parece ter uma importância inaugural. Nos anos em torno de 1590, o género floresce já com as primeiras peças de fama, uma de Kyd (talvez não por acaso intitulada *A Tragédia Espanhola*, com personagens portuguesas) e um pequeno conjunto importante de peças de Marlowe. Mais uma década, e surgiam as grandes tragédias de Shakespeare. Em França, se as primeiras tragédias surgem antes de Espanha

e Inglaterra, como a *Cléopâtre captive*, de Jodelle (1552), a ascensão da tragédia ao nível das obras-primas é posterior à daqueles países, se tivermos em conta o primeiro grande marco histórico do auge da tragédia neoclássica francesa que constitui o *Cid*, de Corneille (1637).

Ora, Gil Vicente nada tem a dizer neste contexto, quer no que respeita a ambientes ominosos e sinistros gradualmente agudizados, quer no que tange às estruturas da ficcionalidade propriamente dramática, quer ainda quanto à construção de verdadeiros enredos, isto é, à hipotaxe. Vale a pena citar sobre este assunto um dos intelectuais mais atentos nas últimas décadas à história do fenómeno teatral português:

Enquanto no posterior teatro de Lope e de Calderón, em Espanha, ou de Shakespeare, em Inglaterra, assistimos à representação dramática do mundo como realidade feita de oposições (sonho/ilusão; real/irreal), em Gil Vicente assiste-se ao *trunfo do natural*. Daqui deriva a maior consistência dramática presente nas peças dos grandes dramaturgos europeus do século XVII. Nelas o teatro surge como *reflexo dramático de uma reordenação do mundo real*, assumindo-se com *estatuto e autonomia* próprias que, na coesão poética e artística que propõe, surge como alternativa ao mundo real e espaço de evasão para o espectador. Privilegiar o *conflito*, o *dramático* implica, no fundo, a assumpção da realidade teatral como pretexto para falar do real; embora transmutada em ficção, a realidade flui perante o espectador, na corporeidade das personagens dotadas de contornos psicológicos e passionais suficientes para, conflitualmente, percorrerem uma trajectória que apresenta, desenvolve e culmina um determinado *pathos*. A estratégia vicentina é bem diferente. Nunca assistimos à representação coesa de qualquer conflito; o dramaturgo privilegia claramente a *apresentação* que, não raras vezes, nos surge como fragmentária perante a realidade pois, a preocupação de surpreender o anedótico, os contornos caricaturais de situações e personagens da realidade, sobrepõe-se ao interesse em *explicar* os mecanismos causais que motivam as personagens.⁸

⁸ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 86.

O autor podia ter dito, por outras palavras, que o que falta a Gil Vicente em comparação com os maiores escritores teatrais do século seguinte é uma consciência artística da poética moderna, aquela que encontra a sua matriz nas categorias aristotélicas da tragédia. Com efeito, o texto de Oliveira Barata pressupõe a operatividade dum discurso sobre o teatro construída através dos conceitos da *Poética* de Aristóteles filtrados pela teorização literária dos alvores da modernidade (referida na citação como o *dramático*, o *pathos*, e os mecanismos causais) e, sobretudo, uma consciência daquilo sobre o qual assenta todo o edifício conceptual neoaristotélico, a saber, o estatuto e a autonomia da ficcionalidade teatral face às tentativas de descrição naturalista da realidade histórica, empírica ou efetiva. São esses, com efeito, os alicerces do teatro moderno que se encontram praticamente ausentes do teatro vicentino.

Ironicamente, porém, os quatro dramaturgos maiores de Seiscentos só com muitas dificuldades, e não menos inêxitos, se poderão integrar num teatro concebido mediante padrões neoaristotélicos.

Lope de Vega redigiu um texto de teoria literária em versos maioritariamente brancos onde, a par de citar e parafrasear a autoridade do neoaristotélico Robortello, cujos comentários poéticos circulavam por toda a Europa desde meados do século XVI, denuncia a quebra permanente a que ele mesmo sujeita as normas poéticas do seu tempo:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y quando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves.

(*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1608, vv. 33-41.)⁹

⁹ Versos transcritos a partir de Lope de Vega, *Rimas Humanas y Otros Versos*, a/c Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, p. 548.

O dramaturgo madrileno desculpa-se com o gosto do público, mas a verdade é que se mostra ciente do universo teórico que a sua prática teatral, afinal, recusa. Shakespeare foi celebrado como «o poeta da Natureza» (precisamente esse *natural* tão prezado em Gil Vicente!), tanto pela forma como compunha, como por supostamente dominar a arte do teatro sem a ter aprendido antes. Na homenagem que lhe prestou em dísticos rimados, Ben Jonson, embora leal aos princípios aristotélicos da arte, exaltou o seu contemporâneo como símbolo da mesma Natureza, e essa apreciação dum dramaturgo inspirado mais do que trabalhado teve foros de verdade juramentada durante largos períodos históricos. Calderón foi tantas vezes o símbolo do atraso cultural hispânico, para os cidadãos «de bom gosto» do Iluminismo, quantas, para os primeiros românticos, o autor dum teatro livre de normas e unidades artificiais; opiniões divergentes que, afinal, se orientavam ambas por desencobrir os tremendos obstáculos com que se confrontava o barroco calderoniano à luz duma poetologia neoaristotélica. E mesmo Molière, que tinha por trás de si toda a experiência teórica do neoclassicismo francês, incluindo as teses da autonomia artística perante a psicologia, o social, a moral e a política que Corneille havia eloquente e influentemente defendido, parece transigir, aos olhos de muita crítica, com faltas graves à devida, ou pretendida, consistência dramático-ficcional¹⁰. Enfim, nenhum dos maiores nomes do teatro europeu do século XVII escapa incólume ao contraste que sói fazer-se relativamente aos parâmetros que regiam a arte de Gil Vicente.

Talvez assim não haja, no fim de contas, motivos tão poderosos para cindir o dramaturgo português da grande prática teatral europeia moderna. É certo que a cessação da sua atividade em 1536, depois duma rica e constante produção, mostra bem que o teatro europeu não lhe pode dever uma prática precoce da tragédia, nem a de nenhum dos conceitos da poética aristotélica e neoaristotélica, desde os mais técnicos e minudentes (como a *anagnórise* ou o *desenlace*) até aos mais filosóficos e abstratos (como a *verosimilhança* ou o universal). Mas quanto ao resto, que é muitíssimo, e

10 Um exemplo é o *desenlace* (categoria aristotélica da tragédia, aplicada à comédia), várias vezes criticado pela sua artificialidade nas peças de Molière, por vezes sob a forma dum *deus ex machina* explicitamente censurado pela *Poética* de Aristóteles e pelos teorizadores quincentistas e seiscentistas.

que é mais partilhado com os seus sucessores europeus do que se costuma pensar, a história é bem diferente. Aí, Vicente é de facto o «Mestre Gil», aquele que já sabia, antes dos outros, que *assi se fazem as cousas*.

Deste modo, no plano da realização autoral dum teatro em plenitude de funções, o lugar vicentino não tem nada que o diminua face aos maiores êxitos dramáticos da primeira modernidade. A *Compilação*, como livro de dimensão global, é comparável ao *First Folio*, de Shakespeare (1623), às quatro partes das comédias impressas com a aprovação de Calderón (1636-1672) e à compilação póstuma (1682) do teatro de Molière. As 44 peças teatrais de Gil Vicente superam em número as 33 de Molière e as 36 de Shakespeare, ficando, no entanto, bastante aquém de Calderón (48 em vida, mas com muitas mais impressas postumamente) e, como é evidente, das centenas de obras dramáticas atribuídas a Lope de Vega, *monstruo de la naturaleza*. Apenas a questão do número de versos e cenas por peça inferioriza o dramaturgo português face aos seus sucessores, o que tem menos a ver com a escala relativa das obras do que com os códigos respetivos que as orientavam. Com efeito, a extensão de cada auto vicentino resulta quase sempre bastante abaixo da média constituída pelas obras dos outros quatro grandes dramaturgos, porquanto a economia de esforço, cujos parâmetros foram estabelecidos num trabalho fundamental de Reckert¹¹, associa-se a uma conceção de teatro que dependia pouco ou nada da duração curta e definida da ação representada (como prescreve a Poética), do desenvolvimento intrincado dum enredo, ou até mesmo da inclusão de episódios secundários, para amplificar e variar. O teatro de Gil Vicente é rico e denso de significação, e esta não se mede em comprimento ou volume.

Na conceção dos géneros, também Gil Vicente difere menos dos seus pósteros do que seria talvez de esperar. É certo que a comédia não tinha atingido ainda a formulação clássica que virá a encontrar-se em Lope e Shakespeare, para não falar de Molière, mas nem mesmo este último desdenhou a farsa que Vicente havia herdado da tradição francesa. O caso mais saliente será talvez a comparação tradicional do auto dos *Físicos* com *Le Malade Imaginaire* e com outras peças do comediógrafo francês onde o objeto de

11 Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983.

farsa, os médicos e a medicina, não é diferente. Mas é muitas vezes com a própria tradição europeia da comédia que as farsas de Gil Vicente se devem comparar. Assim o fez Menéndez Pelayo há já mais dum século: «Las primeras comedias italianas (exceptuado la *Mandrágora*) parecen pálidas copias de una forma muerta cuando se las compara con estas obras de apariencia tosca e informe, pero de tanta vida interior, de tanta filosofía práctica, de tan sabroso contenido.»¹² Certo preconceito ainda romântico acerca da superioridade da espontaneidade medieval sobre a normatividade classicista não está isento deste juízo. Mas o que mais importa é a abertura da possibilidade de comparação, potenciada por Menéndez Pelayo, entre um género dito primitivo, a farsa, e outro, a comédia, estável na estrutura histórica do drama.

Outro caso é o da relação da obra de Vicente com os géneros mais imediatamente centrados nos rituais de corte, seja na Espanha, seja na Inglaterra seiscentista. Se as peças centradas em questões de devoção religiosa e de dogma apostólico vêm a constituir os fundamentos, mais tarde, do auto sacramental, género que não sobreviveu ao racionalismo e iluminismo setecentistas, a aposta num drama novelesco, como nos casos do *Amadis de Gaula* e dos *Amores de Dom Duardos com Flérida*, dinamiza uma outra relação prospetiva, literária e teatral. Demos a palavra outra vez a Menéndez Pelayo:

Gil Vicente, cuyo sentido poético era tan superior, entendió que en los libros de caballerías, más gustados en Portugal que en ninguna parte, había una brava mina que explotar, y se internó por ella, abriendo este sendero, como otros varios, al teatro español definitivo, al teatro de Lope, y aun pudiéramos decir al de Calderón, que todavía trató algunos temas caballerescos como brillantes libretos de ópera.

Coloca-se aqui o velho preconceito do «primitivo» *versus* o «teatro espanhol definitivo», como se a obra de Vicente não fosse tão definitiva como era possível sê-lo. Mas se ignorarmos essa questão já aqui denunciada e aproveitarmos o trilho crítico aberto pelo sábio de Santander, podemos acrescentar ao rol

¹² Os excertos citados de Marcelino Menéndez Pelayo sobre o dramaturgo português foram recolhidos a partir de <http://www.thecult.es/Cronicas/vida-y-obras-de-gil-vicente.html>.

cavaleiresco as peças especificamente concebidas por Gil Vicente para as festas cortesãs em modo mitológico. *Frágua d'Amor*, pensada para os desposórios do rei D. João III em 1525, contém, na capacidade de transformar um negro africano em homem branco, idêntica sugestão da grandeza do poder monárquico (e das suas limitações) que virá a encontrar-se na *Masque of Blackness*, de Ben Jonson e Inigo Jones, posta em cena para James I em 1605. Calderón e Cósimo Lotti, em *El mayor encanto amor* (1635), introduziram mitologia grega, temática novelesca e brilho cénico num espetáculo preparado para Filipe IV a que não faltou sequer uma Flérida enamorada, mas onde o amor, ao contrário do que sucede no *Dom Duardos*, é um sonho que acaba. Assim, do maior dramaturgo das cortes europeias da primeira metade de XVI passamos ao drama musicado do Antigo Regime através duma genealogia de práticas comuns, envolvendo os temas da cavalaria, do romance sentimental, da mitologia greco-romana, do exotismo, da fantasia espetacular, cantada e dançada. As ligações entre as peças de Vicente e o teatro vivo posterior, desde os argumentos da comédia italiana à shakespeariana, das *masques* de Jonson e Calderón até aos *libretti* de ópera do século XVIII, são muito mais razoáveis de perceber e de justificar do que a classificação diferenciadora entre «primitivo» e «moderno» levaria a supor.

Deste modo, a singularidade amadurecida da obra vicentina, apreciada no interior duma periodização ciente dos critérios poetológicos e dramatúrgicos que lhe são adequados, converge com uma superior capacidade de construir as sendas de que outras épocas do teatro, da literatura e da arte europeias permitiram o percurso. Como argumentou João de Castro Osório há mais de meio século, «se na verdade, por uma parte da sua obra, Gil Vicente traçou novos caminhos em que outros e mais tardios criadores [espanhóis e ingleses] foram mais longe e mais alto, por outra parte, e a mais bela, fez uma criação definitiva, inultrapassada e inultrapassável»¹³. É nesta dupla vertente axiológica, em que coexistem obra-em-si e devir histórico, que Gil Vicente pode encontrar o lugar que lhe é devido no conjunto patrimonial da literatura dramática universal.

13 João de Castro Osório, *O Além-Mar na Literatura Portuguesa (Época dos Descobrimentos)*, Lisboa, Edições Gama, 1948, pp. 173-174.

Uma última palavra carece de representação aqui. A *mise en jeu* da poesia dramática vicentina com os grandes núcleos de fermentação do teatro europeu pós-clássico, o hispânico, o francês e o britânico, pressupõe uma importante atitude mental de base. O já citado Castro Osório escreveu o seguinte, em momento crucial para a sobrevivência dum Portugal concebido como realidade transcontinental e perante uma Europa arruinada pela guerra:

As deficiências do «critério europeu» são hoje mais evidentes porque, felizmente, a Europa está desaparecendo como realidade histórica, substituída por outros e mais naturais agrupamentos super-nacionais (mas nunca continentais), tendo por base uma língua comum e as realidades ou aspirações de um Império em que colaborem os componentes de cada grupo super-nacional.¹⁴

Afora a menção de um Império, tais palavras podiam hoje pertencer àqueles que, bradando mais alto do que um cosmopolitismo humilde, capaz porém de reconhecer o devido valor intrínseco e a riqueza autêntica das produções, artísticas e críticas, de vários países e línguas, pregam um internacionalismo não cosmopolita, na verdade confinado a uma ideia de lusofonia por sua vez dependente duma «ideia nacional». Como se Gil Vicente não tivesse escrito em várias línguas e linguagens, como se fosse um autor fechado ao mundo que não fala o português. Uma abordagem do dramaturgo lusitano enquadrado no teatro europeu tem de ter isto em conta e não pode senão assumir uma posição face a uma dicotomia que, aparte subtilezas enganadoras, se conserva ainda na sociedade portuguesa, *mutatis mutandis*, todos estes anos depois. A reivindicação de um valor artístico ímpar para o autor dramático português vem aqui de par com o reconhecimento da necessidade de o considerar à luz do que, à falta de melhor designação, se chama atualmente «literatura comparada». Não partilhamos a felicidade de Castro Osório com uma Europa em desaparecimento, sobretudo da Europa de que precisamos de falar quando falamos de Gil Vicente. Se não se entender a importância do génio vicentino no quadro duma história cultural continental, não será o campo da lusofonia a conceder-lhe

14 João de Castro Osório, op. cit., p. 14.

aquilo que o seu teatro merece, ou seja, difusão e reconhecimento, supranacionais evidentemente. Conceber um Gil Vicente bastante para o teatro europeu significa conceber que aí se situa o seu alto lugar. A função dos seus leitores, encenadores e críticos está em obrigar a que as histórias do teatro universal, todas aliás redigidas em línguas que não o português, finalmente o reconheçam.

IV

Gil Vicente e a cultura popular

Pere Ferré

UNIVERSIDADE DO ALGARVE/CIAC

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

A CULTURA POPULAR NOS SÉCULOS XV E XVI

Interessar-me-á, neste trabalho, verificar o modo como algumas expressões da literatura tradicional (romances, canções, provérbios e contos) se imiscuem no seu labor teatral e observar a razão (ou razões) pela qual Gil Vicente insere um extraordinário número de composições de cariz tradicional ou tradicionalizante, isto é, de autoria alheia ou própria, na sua produção dramática.

Desde as suas origens, o teatro teve um papel sincrético (ainda que também, por vezes, na sua história, se tenha remetido a minimalismos radicais recorrendo através da simples leitura em voz alta à assunção de toda a epifania teatral) e a música nele sempre (ou quase sempre) foi parte integrante pelo que dizer poesia narrativa ou lírica é dizer música, não só pela «musicalidade» intrínseca da rima e do ritmo mas muito principalmente porque se não havia poesia sem música com mais razão ainda esta afirmação se aplicaria aos romances, às cantigas ou aos «*villancicos*». Recordemos: «[...] no existe en la historia cultural de Occidente una época en la que se haya producido una relación tan estrecha entre la música y la poesía como la que se dió durante el Renacimiento»¹.

1 Margit Frenk, «Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)», in *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 177.

Situamo-nos num período muito concreto onde o gosto pela literatura popular ou de «tipo popular» impera. Este gosto é claramente observável, entre outros fatores, pela abundantíssima coleção deste tipo de poesia em cancioneros ou cancioneros musicais, a partir, essencialmente, de finais do século xv, começos do século xvi, em plena corte dos reis de Espanha D. Fernando e D. Isabel.

Hay indicios para pensar que la valoración de la lírica popular, como la del romancero, tuvo sus primeras manifestaciones en la corte de Alfonso V de Aragón. Pero donde se le ve por primera vez «en bloque» es en la corte de Isabel y Fernando. El impresionante *Cancionero musical de Palacio*, compilado a comienzos del siglo xvi, que reúne buena parte del repertorio de música vocal de esa corte, muestra ya en pleno auge el gusto por la canción lírica popular.²

No campo do romanceiro, o mais antigo testemunho conhecido é do domínio privado: data de 1421 e é o texto transcrito por um estudante da ilha de Maiorca que verteu num seu caderno pessoal o romance «Gentil dona, gentil dona», em catalão. Seguem-se-lhe os romances do «Arçebispo de Çaragoça» de 1429 e «Si s'estava en Campo Viexo» de 1448 (ambos transcritos em duas folhas soltas dentro de protocolos notariais). A este incipiente número de testemunhos conhecidos suceder-se-á um importantíssimo incremento de versões conservadas dado que o seu número crescerá tanto quanto mais nos aproximemos dos últimos anos do século xv para, por fim, chegados ao xvi, passarmos a dispor de um caudalossíssimo número de romances impressos, com as suas versões dispersas por cancioneros e folhetos de cordel³.

2 Margit Frenk, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro», *in op. cit.*, p. 61.

3 Numa contagem já desatualizada, mas que serve aqui como mero exemplo, num artigo publicado por S. G. Morley («Chronological List of early spanish Ballads», *Hispanic Review*, XIII, 1945, pp. 273-287), oferece-se uma lista de romances fixados entre 1421 e 1511: 85. Para uma informação mais atualizada, cf. Giuseppe Di Stefano, «La documentación primitiva del romancero», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, a cura di Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda, Pavia, Ibis Edizioni, 2011, vol. 1, pp. 123-138 .

Assim, tanto na lírica como na poesia narrativa se pode constatar o incremento de testemunhos conservados a partir dos últimos lustros de 1400 atingindo este tipo de literatura a sua cúspide até, aproximadamente, os finais da década de 70 do século seguinte⁴.

Ao fazer este brevíssimo ponto da situação, não pretendi restringir ao período entre 1480 e 1580 o momento de criação e transmissão da literatura popular. É minha convicção profunda, baseando-me nas investigações feitas essencialmente por Menéndez Pidal e seus discípulos, que muitos destes textos assentam as suas origens em séculos anteriores. Tive como fito, no entanto, provar que a popularidade destes textos era imensa, pois só assim se explica a sua fixação em suporte de papel, por vezes em luxuosos cancioneros, bem como as tiragens verdadeiramente impensáveis e surpreendentes que alcançaram alguns «pliegos sueltos poéticos» num século em que o número de leitores era tão escasso⁵.

Floresce este interesse em pleno Renascimento no qual, como Américo Castro escreveu, se «idealizará los niños y sus juegos; el pueblo, sus cantares y sus sentencias que se juzgan espontáneas y primitivas (refranes); el salvaje no adulterado por la civilización; se menospreciará la corte y se alabará la aldea»⁶, período este onde se procede à «exaltación de lo natural y primitivo» e onde

al «salir del divino y natural troquel», el hombre era bueno y feliz, porque llevaba en sí, inalterados y puros, los gérmenes de lo divino. Pero después vinieron la cultura y la civilización, y con ellas los afeites y las máscaras, la

4 V., para uma parte deste período, Brian Dutton, *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, sete tomos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990. Cf., ainda, Antonio Rodríguez Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid, Castalia, 1970 (nova edição corrigida e atualizada por Arthur L.-F. Askins e Víctor Infantes, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1997); e, do mesmo autor, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo xvi*, 2 vols., coordenado por Arthur L. F. Askins, Madrid, Castalia, 1973; *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo xvii*, 2 vols., coordenado por Arthur L. F. Askins, Madrid, Castalia, 1977 e 1978.

5 Cf. Giuseppe Di Stefano, «Il pliego suelto cinquecentesco e il romancero», in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971, pp. 111-143 e «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo xvi», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, xxxii-xxxiii, 1976-1977: *Homenaje a Vicente García de Diego*, vol. II, pp. 373-411.

6 *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, p. 178, *apud* Margit Frenk, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro», *in op. cit.*, p. 58.

codicia, el fraude, las guerras, que corrompieron la humanidad. De ahí la utopía prerrouseaniana de la «Edad de oro», suma de todas las perfecciones.⁷

Claro que, como exemplarmente fez notar esta estudiosa,

esa idealización está en contradicción con otras tendencias contemporáneas; que «se llega a la dignificación de lo popular en una época que desprecia soberanamente al vulgo como incapaz de juicio y razonar propio» ello se explica por la compleja ideología renacentista. «El Renacimiento — dice Castro — rinde culto a lo popular; como *objeto de reflexión*, pero lo desdeña como sujeto operante; el Renacimiento lleva su interés a la materia popular, sirviéndose de la razón afinada y de cultura, instrumentos no populares.»⁸

Ora, é precisamente deste modo, recorrendo «a la razón afinada» e «à cultura» que a literatura desta época, quando convoca a chamada cultura popular, o faz. Fá-lo com a lírica, fá-lo com os adágios, fá-lo com o romanceiro, quando os edita em dispendiosos livros, mas fá-lo também nessas primitivas expressões materiais da cultura de massas que eram os folhetos de cordel; os textos editados eram substancialmente os mesmos, retocados à saciedade, de modo a alcançar regularidades métricas ou eliminando outras imperfeições (com o recurso a várias versões ou mesmo através da recriação poética). A crítica textual, tal como então era entendida, foi, sem dúvida, aplicada a estes textos. Assim se explica o modo como Martín Nucio editou os romances por ele publicados. Eis o que ele nos disse: encontrando-se «muy corruptos» alguns deles devido

a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podian acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vudiesse las menos faltas possible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos.⁹

7 Op. cit.

8 *Ibidem*, pp. 59-60.

9 Cito pela edição fac-similada, com uma introdução de Ramón Menéndez Pidal, do *Cancionero de romances impreso en Aberes sin año*, Madrid, CSIC, 1945, fôlio 2 r. e v.^o

De facto, a cultura popular, neste período (e em tantos outros mais), é absorvida pela «alta cultura» de uma forma tal que, ainda que o elemento «tradicional», o seu substrato, a sua essência caracterizante, seja reconhecida pelo auditório, dificilmente é apresentada a nu, sem a roupagem que camufla o corpo deixando à vista a silhueta. José María Alín, atento a estes problemas, ofereceu-nos, num antológico artigo, estas palavras:

Quando se estudia la poesía cantada del siglo XVI surge, inevitablemente, una pregunta ¿Qué canciones fueron *populares*? La respuesta es harto difícil por un doble motivo: de un lado porque un siglo es un período de tiempo muy amplio, tiempo en el cual se producen cambios constantes, diversos y sucesivos en la forma de vivir y entender la vida, que, en consecuencia, conllevan otros tantos cambios en los gustos; de otro, porque aun disponiendo hoy en día de un *corpus* relativamente amplio de textos cantados, carecemos de un cancionero, siquiera *uno*, que sea, *sensu strictu*, popular. [...] No pretendo decir, sin embargo, con lo anterior que en cancioneros musicales como el citado C(ancionero) M(usical de) P(alacio) o en poetas como Castillejo, o incluso Góngora, no aparezcan canciones *populares*.¹⁰

«Siquiera *uno*» na sua totalidade, afirmou perentoriamente. Algumas canções tradicionais (ou romances), não obstante, vão aparecendo respigadas nessas coletâneas. É o caso muito singular do livro de Salinas *De musica libri septem* que, segundo Alín,

es el único, que yo sepa, que deja constancia de que los ejemplos que aduce son populares o bien conocidos. [...] Nadie hizo nada semejante. Los demás se limitan, cuando lo hacen a decirnos «cantar viejo» (sin que sepamos, por desconocer la extensión temporal del adjetivo, qué quiere decir exactamente) o «canción ajena». [...] Todavía más: en una veintena de los textos con que

10 «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI», in Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica Popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998, pp. 137 e 138.

ejemplifica, la tradicionalidad, o el proceso de tradicionalización, es demostrable.¹¹

Por essa razão, também, quando observamos (agora graças ao nosso conhecimento dos textos) no *Cancioneiro de Londres* as «corrompidas» versões do «Conde Niño», contaminada com o «Conde Arnaldos», ou do «Cavaleiro enganado», da mesma forma que observamos o discurso e a intriga da balada catalã «Gentil dona, gentil dona» (já anteriormente mencionada) constata-se que estamos, sem dúvida, perante umas das poucas versões verdadeiramente tradicionais e, por consequência, livres de retoque culto ou mesmo de «rifacimento».

POPULAR, TRADICIONAL?

Utilizei, indistintamente, os termos «popular» e «tradicional». Mas serão a mesma coisa? A designação «popular» aplicada à literatura ou à cultura é utilizada, com frequência, nos estudos literários. Trata-se, sem dúvida, de um termo consagrado e — atrever-me-ia a dizer — maioritariamente aceite pela crítica, que o prefere a outros que com ele partilham, ou parecem partilhar, os mesmos traços, problemas ou paradigmas estéticos. Aliás, ainda que se lhe possa encontrar antecedentes mais antigos, vê-se consagrado desde o Romantismo que, através de uma oposição entre *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*, estabelece o confronto entre a poesia popular, aquela que brota da alma da coletividade, cujas origens se perdem nos confins dos tempos, vivendo na mais profunda anónmia, e a arte moderna, artificiosa, nascida da alma individual, com autor reconhecido através da sua criação artística¹². Esta visão, ainda que corrigida naquilo que apresentava de mais idealista, chegou aos nossos dias outorgando a um certo tipo de expressões culturais

11 Op. cit., p. 139.

12 «C'est a ce moment que se fit entendre la rude voix de Herder pour recommander le retour aux sources vives de la chanson traditionnelle, et d'abord en condenser l'idée dans les mots de *Volkslied* et de *Volkspoesie*, forgés à l'imitation tant de l'expression française 'poesie populaire' que de l'anglais *popular song* et *popular poetry*.», in J.-A. Bizet, *La poésie populaire en Allemagne*, Paris, Aubier, 1959, p. 12.

a etiqueta popular e, por essa via, apresentar esse traço como elemento diferenciador e, ao mesmo tempo, caracterizador da sua essência artística. Contudo, as múltiplas utilizações dadas a este conceito outorgaram-lhe, paradoxalmente, um esvaziamento semântico: ao abandonar a mítica visão romântica, os termos «popular» ou «povo» exigiram novas respostas. A cultura popular foi, assim, submetida a questões que outrora se escamoteavam, e no interrogatório passou-se a exigir soluções para insolúveis problemas. De tal forma que, amiúde, o recurso à «etiqueta» popular se transformou mais num bordão, numa muleta, do que num conceito, como tantas e tantas vezes ocorre na linguagem, até na científica. Note-se como é diferente um texto ser «popular» por ser produzido pelo «povo» ou por ser do seu agrado. Veja-se também que não é ociosa a falta de definição clara do que é o «povo», neste contexto, nem se o «popular» é um estilo (prístino ou adquirido).

A escola pidalina, ainda que por vezes tenha partilhado alguns excessos românticos, neste capítulo deu um passo certo ao adotar uma nova categoria e assim utilizar mais um conceito (tradicional) para dar significado a uma das partes desse todo anteriormente outorgado, apenas, ao «popular». E, como é bem sabido, «popular» ficou consignado à poesia (porque foi sobre ela que Menéndez Pidal discretoeu) que, apesar da divulgação e aceitação amplas, ainda não escapara à redoma autoral, tendo, assim, como consequência a ausência de variação. Pelo contrário, a poesia tradicional, precipitada no anonimato e sentida como património comum, passou a viver em variantes, fluindo, assim, os seus textos ao sabor de uma força centrípeta reguladora dos limites de variação.

Na poesia popular há um inequívoco estilo próprio (o do autor): a sua sintaxe e o seu léxico são únicos, irrepetíveis, e mesmo que certos chavões (muito comuns em poetastros) possam aparentar afinidades de estilo entre obras diferentes, cada criação artística assume a sua singularidade; na poesia tradicional, perderam-se essas marcas diferenciadoras e, por essa razão, se detetará a perturbante (e também fascinante) marca da identidade coletiva: a visão dos seus textos confunde-se com a que temos das estrelas e planetas numa galáxia.

Pela minha parte, em consonância com os estudos que venho realizando neste domínio e na linha do magistério pidalino, prefiro a designação

tradicional. Contudo, enquanto que para o romanceiro, por exemplo, é fácil — ou relativamente fácil — determinar a tradicionalidade de um texto, na lírica colocam-se sérios problemas para assegurar se um cantar é de criação recente ou se se encontra já burilado pela memória coletiva. De facto, como fez notar Sánchez Romeralo:

El villancico plantea a quien lo estudia un problema previo que no presenta el romance: el de la autenticidad. El problema suele soslayarse empleando un término no comprometedor, el de poesía de tipo tradicional (o de tipo popular); amplia capa con *que se encubre una heterogénea muchedumbre lírica*.¹³

Deste modo, segundo o mesmo autor:

Por su brevedad y concentración, la canción es casi toda ella un conjunto de fórmulas y rasgos de estilo; y los rasgos de estilo pueden facilmente convertirse en bienes mostrencos al alcance de todos (los que sepan usarlos). Por ello, cuando en una comedia de Lope o de Tirso encontramos una canción, la identificación suele ser fácil (es vieja, o es de Tirso), pero a veces no lo es, la duda existe. Igualmente difícil es la detección del retoque.¹⁴

Com efeito, na lírica deparamo-nos com um sério problema: enquanto na balada peninsular a variação imprime-lhe o cunho tradicional, na canção, a variante pode dar azo a um novo cantar¹⁵. É o que, com uma enorme agudeza, notou Stephen Reckert ao escrever que «Assim como o romanceiro, na expressão de Menéndez Pidal, ‘vive em variantes’ [...], o vilhancico vive em metamorfoses.»¹⁶

13 «Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo», in *El romancero en la tradición oral moderna*, ed. Diego Catalán e Samuel G. Armistead com a colaboração de Antonio Sánchez Romeralo, Cátedra Seminario Menéndez Pidal — Rectorado de la Universidad de Madrid, 1973, p. 210.

14 Artigo cit., p. 212.

15 Para além do estudo de Sánchez Romeralo aqui assinalado, cf., para esta questão, do mesmo autor, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.

16 «A lírica vicentina: Estrutura e estilo», in *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 162.

A LITERATURA TRADICIONAL NO TEATRO DE GIL VICENTE

Em Gil Vicente deteta-se uma relevante presença de romances, canções, contos, provérbios provenientes da cultura tradicional que, para além das importantes funções que desempenham na sua obra, estabelecem um produtivo diálogo com os seus espectadores.

Partilharão todos os textos a que aqui me refiro, no entanto, dessa tradicionalidade? Façamos mais uma pausa imprescindível para melhor compreender o que se acabou de afirmar.

Gil Vicente incorpora na sua obra dramática um vastíssimo leque de textos tradicionais (ou de raiz tradicional) do mesmo modo que será o autor de alguns deles. A contabilização não é fácil: por exemplo, das mais de 164 composições líricas detetadas, quantas serão, exatamente, de Gil Vicente?

Sólo para cuatro canciones de la *Compilaçam* poseemos un testimonio explícito de que son obras de Gil Vicente: Las cuatro — cosa curiosa — están en castellano: «Muy graciosa es la doncella» (*Auto da Sebila Casandra*), «El que quiere apurarse» (*Frágua de amor*), «En el mes era de mayo» (*Farsa dos físicos*), «Bozes davam prisioneros» (*História de Deos*). En las demás canciones podemos preguntarnos en qué medida le pertenecen.¹⁷

Refere-se Asensio, como é bem notório, às informações veiculadas pelas didascálias onde ficou o registo de que Gil Vicente fez esses poemas. Mas, mesmo com estas informações sobre estas quatro peças (e sem querer questionar, neste momento, a pouquíssima fiabilidade das didascálias presentes na *Copilaçam*), a pergunta «¿en qué medida le pertenecen? também deverá ser feita. Eis umas breves notas.

Na primeira delas, um verdadeiro «*villancico*», construído à base do estribilho «Muy graciosa es la doncella: / ¡cómo es bella y hermosa!», as glosas desenvolvem, recorrendo a *marinero*, *caballero* e *pastorcico*, de acordo com as regras tradicionais, um perfeito *villancico* cuja fonte tradi-

17 Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, segunda ed. aumentada, Madrid, Gredos, 1970, p. 167.

cional, segundo penso, tem por base um romance. Os versos 13 e 14 (com assonância em *í-a*) de um poema presente no *Cancioneiro do British Museum* (f. 27 v.º), cujo *incipit* é «Por unos puertos arriba», cujo testemunho conhecido nos mostra um romance construído em duas partes, sendo a primeira de Juan del Encina, a saber:

Digas me tu, el ermitaño,
Que hazes la santa vida,

Como bem assinalou Diego Catalán, dado que aqui começa a segunda parte deste texto, «Aunque nada sepamos del origen de la pregunta al ermitaño, es evidente que el romance responde a la temática de la poesía trovadoresca de fines del s. xv y que no es un texto tradicional.»¹⁸. Ora, a glosa vicentina segue, até na sua assonância, os versos acima transcritos deste poema narrativo trovadoresco — tão na moda que Cumillas também o contrafez («Digasme tu, el pensamiento, / que sostienes triste vida») no Cancionero General de 1511 —, pelo que, sem pôr em causa a autoria, o que se constata é que é uma recriação vicentina a partir de texto tradicional¹⁹.

Para o segundo caso, não consegui localizar paralelo, não obstante, no terceiro dos poemas («En el mes era de mayo»), estamos perante uma criação vicentina mas, de novo, edificada a partir da tradição oral. O seu *incipit* é tomado de um dos romances mais glosados (e até parodiados) ao longo do século XVI, que se mantiveram na memória coletiva até aos nossos dias. O trabalho poético do dramaturgo foi contrafazê-lo, alterando a assonância, num centão composto a partir de outros temas. Os primeiros versos, desta perfeita *contrafacta*, estabelecem uma clara oposição paródica com o romance fonte. Neste, um prisioneiro lamentava-se do seu castigo por não poder viver o amor anunciado pela Natureza. O tempo em que decorria a ação era, como transcreve Gil Vicente, o mês de maio (segundo-se na documentação

18 *Por campos del romancero*, Madrid, Gredos, 1979, p. 38.

19 Estes mesmos versos figuram no romance tradicional velho de «Lancelot e o cervo de pé branco». Eis os versos, segundo o *Cancionero de romances*, estampado em Anvers, em 1550: «Digas me tu el hermitaño / tu que hazes santa vida / esse cieruo de pie blanco / donde haze su manida»

antiga o canto da «calandria» a resposta do «ruiseñor», aves de canto primavera e do amor)²⁰; em Gil Vicente, disparatadamente, ao «En el mes era de Mayo» sucede-se o anacrónico «víspera de Navidad», recuperando-se a Natureza mas sem recurso ao campo semântico da canção tradicional: aqui prefere-se a ociosa «cigarra». Mas não cessa neste ponto o diálogo do centão vicentino com o romanceiro. O «Conde Claros» (um dos romances mais propagados pelos cancioneiros quinhentistas) segue-se na lista das fontes utilizadas. O «Media noche era por filo, / los gallos quieren cantar, / Conde Claros con amores / no podía reposar» é grotescamente recriado nos disparatados «Media noche con lunar / al tiempo que el sol salía / recordé, que no dormía / con cuidado de cantar». Mais uma vez, o segundo verso opõe-se semanticamente ao primeiro, produzindo um absurdo: à meia-noite nasce o sol. Por sua vez, o cuidado amoroso que impedia o conde de dormir transforma-se num pouco avisado desejo de cantar que o impedirá de dormir.

Finalmente, na quarta canção assinalada por Asensio («Bozes davam prisioneros») «entrando Sam Ioam naquela prisam, com admiraçam de grande alegria, cantaram os presos o romance seguinte»: «Voces daban prisioneiros, / luengo tiempo están llorando» Mais uma vez, tal como afirmara Asensio e já muito antes Carolina Michaëlis de Vasconcelos²¹, este romance é uma criação vicentina, só que, para sermos mais precisos, uma contrafacta ao divino do romance que ainda se conserva na tradição (espanhola e portuguesa) «Voces daba el marinero, voces daba que se ahogaba» e só graças a ela conhecido, pois, na tradição antiga, não se encontra referenciado.

De forma muito hábil, Gil Vicente introduziu na sua obra canções e romances ouvidos na tradição, ainda que, em muitos casos, readaptando-os, de modo paralelo ao que as suas criações tradicionais insinuam: uma elaboração inspirada não só pela letra dos cantares tradicionais como pela sua estrutura.

É certo que continua válida a conjectura de Asensio quando diz

quando cita brevemente dos, tres o cuatro versos únicamente, hay vehementemente posibilidad de que procedan de alguna canción popular o de moda.

20 Cf. E. Asensio, op. cit., pp. 230-262.

21 Cf. *Romances Velhos em Portugal*, 3.^a ed., Porto, Lello & Irmão Editores, 1980, p. 313.

La cualidad tradicional o culta de los fragmentos ha de discutirse en cada caso tomando en cuenta la métrica, el vocabulario, el estilo. No basta que su conocimiento aparezca mencionado en documentos literarios, como dicho en boga, ni que un texto, más o menos gemelo, ande inserto en cancioneros musicales.

Cuando Gil Vicente ha incluído un cantable más dilatado — estribo y una o más estrofas — podemos dar por sentado que Gil Vicente, si no ha inventado la letra entera, si ha pautado las estrofas a una melodía añeja o ha empezado repitiendo un cantarcillo antiguo, a lo menos ha transformado y adaptado ampliamente la glosa.²²

Mas, como tentei mostrar, dever-se-á dar mais atenção à segunda parte desta citação de D. Eugenio: Gil Vicente, neste domínio, era, como um excelente criador deste período, alguém cuja mestria era consentânea com a capacidade de imitar um estilo herdado, de ampliar uma fonte ou mesmo de a contrafazer. A sua criação poética (no âmbito do romanceiro e da lírica tradicionais) é profundamente respeitadora dos textos de que partia, ainda que, nestes casos, os pudesse subverter por completo. E se, como disse, cumpria o ofício na perfeição, a exigência do reconhecimento entre texto e auditório exigia-lhe que fosse exímio neste propósito, caso contrário correria o risco de provocar uma interrupção na comunicação: o seu auditório poderia ficar sem entender a mensagem.

Não minimizo o trabalho artístico de Gil Vicente, subjugando-o, aparentemente, a uma técnica comunicacional; pelo contrário, reconhecendo a profunda razão de Margit Frenk quando escreveu:

la canción lírica popular entra de lleno en el teatro gracias a la genial intuición de Gil Vicente, quizá el primero y, durante mucho tiempo, el único, que sintió verdaderamente, como la sentimos hoy, la belleza poética de tantos cantares de la tradición popular hispánica.²³

22 E. Asensio, op. cit., pp. 167-168.

23 Margit Frenk, op. cit., p. 75.

sustenho, perentoriamente, a perfeição vicentina da sua «tejnë» poética, pois como também M. Frenk disse: «Gil Vicente supo sin duda imitar el estilo tradicional a tal punto, que sus canciones se confunden con las auténticas.»²⁴

O LIRISMO TRADICIONAL OU DE «TIPO» TRADICIONAL, EM GIL VICENTE

Eugenio Asensio em «Gil Vicente y las cantigas paralelísticas ‘restauradas’. ¿Folclore o poesía original?»²⁵ apresentou a seguinte proposta para a classificação das funções dos cantares no teatro vicentino, a saber:

- *A ambientação;*
- *A caracterização e, por fim,*
- *A duplicação em plano épico ou lírico, em forma direta ou simbólica da ação.*

Com efeito, os intertextos tradicionais, ora espelhando a ação (*duplicação*), ora incorporando traços caracterizadores para o significado das personagens (*caracterização*), ora como adereço cénico (*ambientação*), vão-se incrustando na obra de Gil Vicente. Sempre, no entanto, através do reconhecimento que provocam em quem vê e ouve esses textos tradicionais que nunca funcionam como uma novidade mas como algo partilhado por todos os que ali, naquele instante, perante um exercício de memória, reconhecem, cumplicemente, o seu sentido; por outras palavras, um sentido só revelado a quem for tão conhecedor, como o próprio Gil Vicente, desses mesmos textos.

Gil Vicente, no *Auto da Sibila Casandra*, apresenta-nos uma jovem (a sibila Cassandra) que, segundo o argumento, profetizando «o mistério da

²⁴ *Idem, ibidem.*

²⁵ Trata-se de um dos capítulos da já citada obra *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, pp. 134-176. Seleciono deste capítulo as partes que me servirão de base para estruturar a continuação deste estudo, pelo que, obviamente, não o terei em conta na sua totalidade.

encarnação, presumiu que ella era a virgem de quem o Senhor havia de nascer: E com esta opinião nunca quis casar», desta forma, Cassandra, em forma de pastora, entra em cena manifestando que não existe pastor digno de com ela se casar²⁶.

Quién mete ninguno andar 1
 ni porfiar
 en casamentos conmigo?
 Pues séame Dios testigo
 que yo digo
 que no me quiero casar.
 Cuál será pastor nacido
 tan polido
 ahotas que me meresca?
 Alguno hay que me paresca 10
 en cuerpo, vista y sentido?
 (I, p. 51.)

Não se fica, contudo, pelo demérito dos pretendentes: arenga, também, contra o casamento devido às suas nefastas consequências, a saber:

Cuál es la dama polida 12
 que su vida
 juega pues pierde casando
 su libertad cautivando
 otorgando
 que sea siempre vencida?
 Desterrada en mano ajena
 siempre en pena
 abatida y sojuzgada
 y piensan que ser casada

²⁶ Cito por *As Obras de Gil Vicente*, I, direção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

que es alguna buena estrena.

(I, pp. 51-52.)

O pobre Salomão, que aqui a vem cortejar, não consegue obter de Cassandra a menor das simpatias, ouvindo sistemáticas recusas.

Yo te digo 69

que conmigo
no hables en casamiento
que no quiero ni consiento
ni con otro ni contigo.

[...]

Y en esa afrenta 74

tengo contigo d' estar.
No me quiero cautivar
pues nascí horra e isienta.

[...]

No quiero ser desposada 89

ni casada
ni monja ni ermitaña.

(I, pp. 53-54.)

E assim prosseguirá com estas negativas, o que fará que Salomão lhe acabe por perguntar

Qué te hizo el casamiento? 112

Es tormento
que se da por algún hurto?

(I, p. 54.)

Para, finalmente, dizer

Y aun por esso le surto 115

porque es curto

su triste contentamento.
Muchos dellos es notorio
purgatorio
sin concierto ni templanza
y si algún bueno se alcanza
no es medio placentorio.

Veo quejar la vecinas
de malinas
condiciones de maridos 125
unos de ensoberbecidos
y aborridos
otros de medio gallinas
otros llenos de mil celos
y recelos
siempre aguzando cuchillos
sospechosos amarillos
y malditos de los cielos.

Otros a garzonear
por el lugar 135
pavonando tras garcetas
sin dexar blancas ni prietas
y reprietas
y la muger sospirar.
Después en casa reñir
y groñir
y la triste allí cautiva
nunca la vida me viva
si tal cosa consentir.
(I, pp. 54-55.)

O lirismo tradicional, no que diz respeito à mulher, apresenta um conjunto de traços que o afasta do lirismo «culto».

Entre la lírica popular hispánica de la Edad Media y la poesía de las clases dominantes el rasgo diferenciador más notable y asombroso es, sin duda, la presencia, en la primera, de la voz femenina.²⁷

Mas mais do que a voz dada à mulher, a canção «popular» outorga-lhe não só uma liberdade como uma capacidade de decisão verdadeiramente notável, em claro confronto com as expressões literárias que refletiam uma muito maior proximidade com a cultura dominante.

Assim, a lírica tradicional mostra-nos mulheres com vontade própria que, por vezes, entram em clara oposição com os desígnios masculinos, oriundos da vontade paterna, de seus maridos ou, simplesmente, de familiares.

O tema popular da malcasada, exemplarmente retomado por Gil Vicente, discrimina, através da voz de Cassandra, os grandes males do casamento... para a mulher. Essencialmente, o prazer do casamento tem uma escassa duração temporal, os ciumentos maridos dão-lhes maus-tratos, isto sem esquecer os galanteios masculinos fora de casa atribuindo-se à mulher um mero papel de figura secundária expectante e resignada, perdendo, assim, a sua felicidade e liberdade ao ficar subjugada ao marido. Em síntese, para a mulher, tudo é preferível ao casamento. E, como dizia, a capacidade de a mulher, no lirismo popular, tomar decisões fará que também neste caso a Sibila pretenda comandar o seu destino. Ora, terminará esta cena com a seguinte canção entoada por Cassandra

Dicen que me case yo
no quiero marido no.

198

Más quiero vivir segura
nesta sierra a mi soltura
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo
no quiero marido no.

²⁷ Margit Frenk, op. cit., p. 21.

Madre no seré casada
 por no ver vida cansada
 o quizá mal empleada
 la gracia que Dios me dio.

Dicen que me case yo
 no quiero marido no

210

No será ni es nacido
 tal para ser mi marido
 y pues que tengo sabido
 que la flor yo me la so.

Dicen que me case yo
 no quiero marido no.

(I, pp. 56-57.)

Para fazer a síntese de toda a cena, Gil Vicente socorreu-se de um *villancico* cuja cabeça — que será glosada ao longo de três estrofes — é retomada como remate de cada uma delas, provocando o efeito de conclusão à glosa e, simultaneamente, de cabeça da seguinte. Esta circularidade, de sabor tão tradicional, num poema que parece ter como autor Gil Vicente (tocada no entanto por essa capacidade de «imitar» a tradição), cria a ilusão de unidade dentro da diversidade do poema. Do protesto contra a prisão do casamento (preferindo a liberdade que lhe dá a vida na agreste serra), à recusa explícita da boda, mesmo contra a vontade da mãe (que aqui prenuncia a chegada de suas tias), provocando, sem dúvida, a perplexidade de quem a ouvia, já que se afasta este diálogo do vulgar *topoi* da cantiga de amigo em que a filha tenta obter de sua mãe autorização para o amor, para, por fim, reiterar a inexistência de um pretendente à sua altura. Desta forma, com esta canção condensa-se toda a primeira parte desta obra ou, seguindo a classificação de Asensio, obtém-se a duplicação em plano lírico da ação²⁸.

28 Vimos como Casandra caracterizou, num dos seus protestos contra o casamento, a vida da mulher casada: «Y la muger sospirar / Despues en casa reñir Y groñir» Como já destaquei num estudo publicado na *Revista Lusitana*, encontra-se nestes versos a primeira

Mas não se achará na obra vicentina canções «verdadeiramente» tradicionais? Isto é: não se encontrarão vilhancicos ou outro tipo de cantares «velhos» que o dramaturgo tenha incluído na sua produção teatral, tomados da oralidade, sem retoques ou, pelo menos, com retoques mínimos? Será possível, tendo em conta, como vimos, as dificuldades em determinar se um cantar é autêntico (e não um pastiche), ousar afirmar que se encontram na obra vicentina textos líricos tomados da tradição? Ou, mais modestamente, poderemos encontrar, pelo menos, fragmentos de cantares velhos (estribilhos, por exemplo)? Margit Frenk publicou, num livro de homenagem a Menéndez Pidal, um artigo intitulado «Autenticidad folclórica de la antigua lírica 'popular'»²⁹. Nesse estudo escreveu o seguinte:

Con razón ha dicho Le Gentil a propósito de esta poesía: «Es bien difícil distinguir lo auténticamente primitivo de lo que quiere parecer primitivo». [...] Nos preguntamos, pues: ¿no habrá modo de traspasar la barrera de comprobar la antigüedad siquiera de algunos textos, de saber, por lo menos, que efectivamente se cantaban entre el pueblo antes de su valoración? Lograrlo equivaldría a probar también la tradicionalidad de los temas, las formas métricas y el estilo de esos cantares. Pues bien: sí existen tales pruebas,

Talvez tenha sido demasiado assertiva esta estudiosa mexicana. Mas, o que é um facto é que ensaia, mediante o recurso a cinco testes ou provas, a exumação de peças líricas «autênticas». Em Gil Vicente poderíamos, a

referência ao romance vulgarmente designado «Él reguñir, yo regañar» (Pere Ferré, «El romance *Él reguñir, yo regañar* en el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente», *Revista Lusitana*, 3, 1982.1983, pp. 55-67.) que, até então, encontrara como citação mais antiga aquela que Gonzalo Correas fizera no *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de 1627: «*Regañar, regañar, que no se lo tengo de remendar. Avisala el marido amenazado y puesto pena que la haría tal cosa si no le remendaba el jubón.*» O romance tem como argumento uma mulher malcasada de pastor que lamenta a fealdade do marido bem como a sua falta de liberdade, para além do mais, o marido obriga-a a ser pastora, dando-lhe também maus-tratos. Contudo, assume a sua rebeldia e às ordens e enfado do marido responde dizendo: «Yo gruñir, él regañar / No se las tengo de ir a buscar» Noutras versões, em vez de «gruñir» e «regañar» figura como alternativa, entre outras, «*Él a reñir y yo regañar*». Como se pode observar, deste romance e do provérbio surgiu o verso vicentino que, parodicamente, nos mostra os pastores Cassandra e Salomão, cabendo àquela representar o papel da rebelde malcasada do romance. Eis, pois, mais um caso em que a referencialidade está em profunda relação com o conhecimento que o público vicentino tinha deste romance. Assim se completava o sentido.

29 Este estudo foi reeditado na já citada *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 275-294.

partir das suas investigações, tentar encontrar alguns desses «cantares autênticos» seguindo duas vias. Uma delas seria encontrar um antecedente ao poema «vicentino». É o que nesse mesmo estudo faz esta professora traçando o paralelo entre (1) a *cabeça* da cantiga com que finaliza o *Auto da Lusitânia* e (2) uma *kbarĝa* do século XII (a 38 a de Josep Maria Solá-Solé³⁰). Eis os versos em confronto:

- (1) Vanse mis amores, madre, [...] ¿Quién me los hará tornar?
 (2) bay-še mio qoragon de mib yā rab ši še me tornarad?

Parece, de facto, haver uma relação entre o primeiro e o último dos versos vicentinos e a *kbarĝa* medieval: o mesmo tempo verbal e o mesmo possessivo (no primeiro verso) e o mesmo verbo e interrogação (no último verso).

A outra via seria encontrar coincidências com canções conhecidas pela tradição posterior a Gil Vicente. Vejam-se, como meros exemplos, os seguintes textos:

Ru ru menina ru ru 577
 mouram as velhas e fiques tu
 co a tranca no cu.
 (I, p. 384.)

Este cantar da Feiticeira a Cismena que, significativamente, não só nos dá o ambiente da cena como é caracterizador da personagem que entoia o cântico, revela ainda, mediante um realismo grotesco, o ciclo da vida: do nascimento e da morte, da juventude e da velhice. Ora, estes versos parecem ter paralelo na tradição moderna galega:

Durme, me ruliño, durme,
 Que si non dou-te no cu,
 Qur morran os vellos todos
 E quedamos eu mais tú.

³⁰ *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus, 1990, p. 146.

Obviamente, perdeu a atual tradição o estilo da velha escola assumindo a forma de uma vulgar quadra como expressão do mesmo tema com idênticos motivos.

O ROMANCEIRO TRADICIONAL, EM GIL VICENTE³¹

As versões romancísticas que a seguir apresento foram tomadas da tradição oral (ou escrita, através de algum folheto de cordel), não sendo, então, da lavra vicentina³².

O romance cidiano *Helo, belo por do viene* foi utilizado por Gil Vicente, de um modo muito especial no *Auto da Lusitânia* (1532). Nesta obra dramática, um judeu canta o romance. Vejamos a cena completa:

31 Pelo que apresento ao longo deste trabalho, poderá parecer que a intervenção ou criação vicentina não atingiu a balada hispânica. Nada de mais errado: Gil Vicente foi também autor de romances. Pouquíssimos são os romances tradicionais com autor conhecido. O processo de tradicionalização, no romanceiro, cumpriu-se de tal forma que apagou os autores da canção narrativa peninsular medieval e renascentista. Uma das raras exceções a este fenómeno é Gil Vicente. Dona Carolina apresentou a lista dos que, segundo ela, lhe pertencem, não distinguindo, contudo, os de «nova invenção» daqueles que não passam de contrafações. No entanto, entre os que derivam totalmente da pena vicentina encontra-se o romance de «Flérida e D. Duardos» cuja transmissão não se limitou ao cárcere das impressões desta obra teatral: a sua fortuna chegou à própria tradição oral moderna. O romance com que se encerra a *Comedia de D. Duardos* (adoto a convincente designação dada por I. S. Révah) — obra que deriva do segundo livro da saga dos *Palmeirins*, o *Primaleón* — revela a enorme mestria de Gil Vicente. Se dúvidas houvesse quanto à capacidade de este autor imitar o estilo do romanceiro velho, com este exemplo, todas essas dúvidas ruiriam. Por um lado, neste romance poder-se-á observar a tudo quanto se disse sobre as funções deste género na obra vicentina. Aqui, faz-se a grande síntese da obra dramática ao mesmo tempo que se ratifica o universo da literatura de cavalaria: a sublimação do valor do cavaleiro bem como a conquista do amor ideal. Mas, por outro lado, o seu estilo «tradicionalizante» fez que uma das mais seletas coletâneas romancísticas o acolhesse no seu seio. Refiro-me ao *Cancionero de romances* de Martín Nucio, tanto na edição *sem data* como na de 1550. A sua presença na memória coletiva portuguesa, asturiana e sefardita é também uma mostra de que este texto superou a mais exigente de todas as provas: o seu acolhimento pela tradição. Também Almeida Garrett, em 1851, no seu *Romanceiro*, incorpora esta versão vicentina.

32 Já muitas dúvidas me suscita o texto lírico cantado pela mãe judia: o seu carácter artificioso, recorrendo ao *encadenado* usado por Juan del Encina, fazem-me pensar tratar-se de um poema de cariz tradicionalizante de autoria vicentina (ainda que possa admitir uma inequívoca base tradicional). Tal como escreveu Asensio (op. cit., p. 147) «Gil Vicente, lo mismo que sus contemporáneos españoles, iniciaba sus canciones con una cabeza de la que sólo repetía en el estribillo la parte final.».

PAI Assentai-vos a fiar 270
Saulinho e eu a coser
Lediça guise o jantar
como acabar de varrer
e a loiça de lavar.

Cantam pai e filho cosendo:

Ai Valença guay valença
de fogo sejam queimada
primeiro foste de moiros
que de cristianos tomada.
Alfaleme na cabeça
en la mano una azagaya 280
guai Valença guay Valença
cómo estás bien asentada
antes que sejam três dias
de moiros serás cercada.

PAI E assi o foi.

MÃE Por vida de dona Hecer
dom Judah quereis que vos diga
coidais que o sabeis todo
pera cantar e coser
haveis de dizer cantiga 290
que vos tire o pé do lodo,
a cantiga que eu queria
ora olhay como a digo:

CANTA: Donde vindes filha
branca e colorida?

De lá venho madre
de ribas de hum rio

achei meus amores
 em um rosal florido.
 Florido enha filha 300
 branca e colorida.

De lá venho madre
 de ribas de um alto
 achei meus amores
 num rosal granado.
 Granado enha filha
 branca e colorida.

PAI Se a cantiga nam falar
 em guerra de coitiladas
 e d' espadas desnudas 310
 lançadas e encontradas
 e coisas de peleijar
 nam nas quero ver cantar
 nem as posso oivir cantadas.³³

Foi já muito estudada a presença do romance cidiano neste *auto* vicentino, podendo-se resumir do seguinte modo algumas das observações já formuladas: *a)* por um lado, a presença do romance, com a sua transcrição numa linguagem «mixta»³⁴, pode ser uma prova significativa da tradicionalização, em Portugal, do romance do «Cid y el moro Búcar»³⁵; *b)* por outro lado, a utilização em simultâneo, mediante o recurso a personagens diversas, de um romance épico

33 Edito também por *As Obras de Gil Vicente*, II, pp. 389-390.

34 «Como se pode observar, neste caso é o próprio judeu a entoar um romance, sendo de notável importância a aparição do tema cidiano por, além de provar a sua tradicionalidade, surgir já com versos vertidos para o português», in Pere Ferré, «O Romanceiro entre os cristãos-novos portugueses», *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2.ª série, I, 1987, p. 155.

35 Escreve Catalán (*Por campos*, p. 150): «G. di Stefano, *Sincronia*, pp. 91-100, recomienda, con razón, cautela ante los textos vicentinos como testimonios del folklore contemporáneo, pues Gil Vicente supo utilizar al estilo 'tradicional' en su creación poética individual. Pero di Stefano va demasiado lejos cuando deduce que Gil Vicente creó este texto romancístico a partir de una versión prácticamente igual a la que a mediados de siglo publicó el *Cancionero s.a.*».

e de uma *cantiga* cria um muito significativo contraste cénico. Enquanto o pai, «tipo perfeito dos medrosos inconscientes que se deleitam com fantasias heroicas, bravateia de valente e de altercador»³⁶, a mãe canta apenas temas líricos, obviamente, dedicados ao amor. Consequentemente, o que não seria mais do que um simples retrato de uma típica cena familiar, em que se contrastavam características varonis com tendências mais especificamente femininas (a ambientação), converte-se num saboroso engano. O pai era um judeu — não esqueçamos que a cobardia era um dos traços caracterizadores desta raça na ideologia da época — e assim, os seus gostos *romanceiris*, claramente relacionados com temas dedicados a batalhas, deverá ser lido como uma forma de hiperbolizar o seu carácter fanfarrão, bem como, cantando como qualquer cristão-velho, nele se tentava confundir (*a caracterização*). Por isso, aparecerão, a seguir, os seguintes versos, pronunciados pela sua mulher:

MÃE	Dom Judah assi tenhais bem	315
	que se vir a guai espada	
	tirada na mão d' alguém	
	desnuada pera dar	
	guaias de Hecer Beacar	
	e da saúde que tem	
	porque logo som finada	
	com a afronta que me vem.	
	(II, pp. 390-391.)	

Creio, não obstante, que devemos ir mais longe. Ao seleccionar Gil Vicente este romance também o fez porque a balada hispânica apresenta profundas semelhanças com a situação dramática representada que Asensio designou como a *duplicação em plano épico (em forma direta ou simbólica) da ação*. O romance *Helo, belo* não assenta na clássica estrutura do enfrentamento entre dois heróis. Como é sabido, na literatura, a fim de reforçar a coragem de uma personagem, far-se-á do seu adversário um rival terrível e tão des-

³⁶ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p. 52.

tro no uso das armas como o próprio herói. Deste modo se louvam os vencedores que conseguem derrotar os mais temíveis inimigos. Sem embargo, o nosso Búcar não pertence a esse grupo de tipos literários. Mais, as suas ameaçadoras palavras iniciais

aquel perro de aquel Cid
 prenderelo por la barua
 su muger doña Ximena
 sera de mi captiuada
 su hija Vrraca Hernando
 sera mi enamorada,
 despues de yo harto della
 la entregare a mi compañã.³⁷

não têm paralelo com o seu covarde comportamento ao tratar de fugir no momento em que ouve «del cauallo Bauieca [...] la patada». Talvez por essa razão, a meticulosa descrição do mouro, na abertura do romance, muito notada por Di Stefano, seja muito mais do que uma simples contaminação com o espírito da sua época³⁸.

Em síntese, entre o texto vicentino e a versão romancística observa-se um efeito de espelho. O mouro fanfarrão e o judeu belicoso confundem-se. Por esta razão, Gil Vicente escolheu o romance de «Cid e Búcar». A parodização atinge a sua mais elevada expressão.

Observemos outro caso. Na *Comedia de Rubena*, depois da apresentação do «argumento» por um licenciado que informa o público de que Rubena ficou grávida de um jovem clérigo, entra ela em cena, queixando-se da sua

37 *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Editorial Castalia, 1967, p. 243.

38 Di Stefano, en *Sincronia e diacronia nel Romancero*, Pisa, Università di Pisa, 1967, pp. 25-26, assinalou o caráter fronteiroço deste tema. Na antologia, publicada em 1993, afirma: «Dado el tema, la versión romancística del personaje está contagiada por la poética 'fronteriza', con sus motivos y recursos formales, desde el atuendo del moro hasta su inclinación por la galantería, rasgos típicos de los guerreros musulmanes en el *romancero fronterizo* tardío y semi-culto. Este modelo impulsa el antiguo episodio épico hacia giros originales, como el papel que le toca a la hija del Cid y la consiguiente debilitación de la estatura épica del héroe, que culmina en su frustración final al escapársele el moro.» (*Romancero*, p. 372.)

triste ventura. Benita, a sua criada, observando que a ama mantém um longo monólogo, pergunta-lhe:

Señora, con quién habláis? 112
 Vos veis alguna visión
 no sé de que mal os quexáis.

Rubena, que não deseja que o seu estado seja conhecido, responde:

Del mal de mi corazón. 115
 (I, p. 370.)

No entanto, a arguta Benita apercebe-se da profunda transformação do corpo de Rubena e, a partir de aqui, desenvolve-se um divertido diálogo entre a ama e a criada, tentando a primeira disfarçar o seu estado enquanto a segunda revela, com perspicazes frases, ser conhecedora da verdadeira situação de Rubena. Precisamente, entre estes diálogos, a serva conta-lhe uma facécia, interrompida pela sua ama, começando, então, a cantar um romance do qual Gil Vicente só transcreve dois versos:

Tiempo era caballero 187
 que se m' acorta el vestir.
 (I, p. 372.)

Já muitas vezes foi discutida a hipótese de que a presença de textos tradicionais fragmentados (especialmente romances) no teatro era devida a questões tipográficas, nomeadamente à poupança de espaço, sendo, no entanto, os mesmos integralmente cantados. Neste caso, contudo, por duas razões fundamentais posso, categoricamente, afirmar que não foi assim. Em primeiro lugar, por questões rimáticas, em segundo, pelo que Acutis designou como *prenotorietà*³⁹. Para o público que ouvia um romance cantado em cena, neste século,

39 Cesare Acutis, «Romancero ambíguo (prenotorietà e framentismo nei romances dei secc. XV e XVI)», *Studi Ispanici*, 28, 1, 1974, pp. 43-80.

era suficiente escutar alguns versos (bastava o seu *incipit*) para o reconhecer e, conseqüentemente, decifrá-lo, percebendo logo a razão da sua presença no meio de uma qualquer peça teatral. Este é precisamente um desses casos.

O romance *Tiempo es el caballero*, conhecidíssimo já na primeira metade do século XVI, descreve a vergonhosa gravidez de uma donzela da corte (que no puedo estar en pie / ni al emperador servir; / vergüença he de mis donzellas, / las que me dan el bestir) cuja situação suscita irónicas graças às suas criadas (míranse unas a otras, / no hazen sino reír). O público vicentino também se riria com a agudeza desta interpolação romancística⁴⁰.

Mais uma vez, a presença de um romance no teatro deste período não é fruto do acaso, nem mesmo se tratou de um simples jogo dramático-poético, destinado a possibilitar a introdução de peças cantáveis, como simples divertimento cénico. Pelo contrário, de novo, transcreve-se, mediante a exemplaridade literária, um fragmento de vida real. E assim, ao incorporar estas citações romancísticas no texto dramático, produz-se um novo efeito: a herdada ficcionalidade cavaleiresca do romance converte-se num episódio de fino recorte realista.

O paralelismo entre os versos vicentinos e os interpolados versos do romanceiro é evidente, tendo sido elaborado com o mesmo efeito paródico: a filha do abade e o jovem clérigo têm o seu contraponto na dama do paço e no falso lavrador que, afinal, é filho do rei de França. Eis aqui mais um exemplo de dois níveis sociais opostos: o teatro com os seus plebeus e o romance adornado por figuras de alta alcúrnia. A ironia feita a partir de dois mundos, espelho de um tempo no qual se fecha a Idade Media e se abre a Idade Moderna⁴¹.

A PRESENÇA DE PROVÉRBIOS NA OBRA VICENTINA

Apresentei, anteriormente, em nota, um caso em que Gil Vicente recorreu a um romance em que uns quantos versos seus se encontravam proverbial-

40 Cf. a saborosíssima nota dedicada por Di Sefano (*Romancero*, p. 176) a este romance «antifeminista»: «Las risas de las doncellas sin duda eran contagiosas para el público. Hubo en particular una pandilla de amigos del versificador valenciano Francisco de Lora que le pidió — nos lo dice él mismo — una glosa del *R(omance)*.»

41 Cf. Manuel Calderón, «Una aproximación a las comedias de Gil Vicente», *Caligrama*, 4, 1991, pp. 185-212, especialmente, pp. 201-202.

lizados. Encontraremos, então, neste autor a presença de verdadeiros provérbios?⁴² Da bibliografia existente sobre este assunto não posso deixar de destacar o artigo de Armando López Castro ⁴³, que aqui aproveitarei para compor estas breves linhas dedicadas aos provérbios. Defende López Castro que os provérbios desempenham, no teatro vicentino, as seguintes funções:

- 1) Ocupan en la obra posiciones claves, bien anticipando su mensaje [...], o bien sintetizándolo [...].
- 2) Dado que Gil Vicente es un poeta dramático, más que filósofo, pensador o moralista, su arte consiste en presentar a los personajes dentro de una situación determinada. De ahí que los refranes, en la representación teatral, sirvan para potenciar la situación dramática gracias a la caracterización psicológica. [...]
- 3) Puesto que en la época medieval música y poesía se condicionan mutuamente y es sobre todo como poeta que Gil Vicente se nos muestra, no es difícil encontrar en su teatro casos de refrán con música, por medio de la cual el refrán logra una mayor supervivencia.⁴⁴

De 1) omitirei, por agora, a primeira função (estudá-la-emos um pouco mais abaixo), cingindo-me apenas à segunda delas, associando-a a 3). Na *Tragicomedia de Dom Duardos*, com Flérida já rendida às pretensões amorosas deste nobre, dirige-se esta a Artada perguntando

Qué será de mí Artada	1828
pues amar y resistir	
es mi pasión?	

Ao que responde Artada

Señora estoy espantada	1831
------------------------	------

42 Cf. o artigo de Maria Josefa Postigo Aldeamil, «Contribución al estudio de los refranes en Gil Vicente», *Paremia*, 6, 1996, pp. 499-504, onde nos faz uma breve síntese das investigações dedicadas à presença de provérbios em Gil Vicente.

43 «Gil Vicente y los refranes», *Paremia*, 5, 1996, pp. 31-42.

44 *Ibidem*, pp. 34-35.

y cantando quiero decir
la conclusión:

Al amor y a la fortuna
no hay defensión ninguna.
(II, p. 650.)

Estes dois versos da cantiga entoada por Artada são o estribilho de uma canção de Beltrán de la Cueva que diz

Al amor y a la fortuna
No hay defensa ninguna

Pensauamos guarecer
Para nunca entristecer
Amor nos fiso vencer
A fauor de solo vna

Por sua vez, Correas, no seu já citado *Vocabulario de refranes*, inclui o seguinte provérbio: *Amor y Fortuna no tiene defensa alguna*. Eis pois um caso em que a música e a frase proverbial se juntam de modo a reforçar, de forma sintética, tanto o pensamento de Artada como a situação em que se encontrava Flérida, completamente impotente para resistir ao amor de D. Duardos.

No *Pranto de Maria Parda* temos um autêntico repositório de provérbios peninsulares. Aqui, o provérbio desempenha um papel decisivo: Maria Parda pede fiado e cada personagem justifica a sua negativa recorrendo a provérbios. Por esta via, através da codificação semântica do adagiário tradicional, constrói o dramaturgo o seu *Pranto* ficando o discurso artístico totalmente subordinado ao discurso proverbial, sendo a mensagem apreendida pelo conhecimento intrínseco que o auditório tem desse património comum. Mais uma vez, Gil Vicente utiliza a cultura tradicional como importante utensílio da sua linguagem dramática potenciada no seu sentido por mensagens que, sendo tão particulares como as ações dramáticas que se representam, partilham, ao mesmo tempo, dos significados gerais que os provérbios encerram nas suas fórmulas. Assim,

a Biscainha alega que «Dizem lá que não é tempo / de pousar o cu ao vento» e «agora tem vez a Guarda / e a raia no avento» que, conforme Carolina Michaëlis anotou, cruza dois provérbios: «Venho de Tomar e vou para a Guarda» e «Tudo vem a seu tempo e os nabos — ou a raia — em advento»⁴⁵ João Cavaleiro argumenta «que una cosa piensa el bayo / y otra quien lo ensilla» bem como que «quien su yegua mal pea / aunque nunca más la vea / él se la quiso perder». Por seu turno, Branca Leda responde: «dizem que em tempo de figos / não ha hi nenhuns amigos» e ainda «bem passa de guloso / o que come o que não tem». João Lumiar responderá com o «que nos ninhos dera a um ano / não há pássaros de ogano» bem como «que eu não me hei de fiar / de mula com matadura». Em Martim Alho ser-nos-á dito que «quem quer fogo / busque a lenha» e «quem quiser comer comigo / traga em que se assentar». Falula inclui na sua argumentação os seguintes provérbios: «Diz Nabucodonosor, / no Sideraque e Miseraque / aquele que dá grão traque / atravesso-o no salvanor» e «quem muito pede, / mana minha, / muito fede». Através destes provérbios, Gil Vicente edificou as razões para as negativas aos pedidos sucessivos de Maria Parda.

Agora, com a intervenção de provérbios, constatou-se, mais uma vez, o importantíssimo papel que tinha a cultura tradicional na construção da obra vicentina.

ENTRE O PROVÉRBIO E O CONTO⁴⁶

Recupero agora as observações que há pouco deixei em suspenso: o refrão que ocupa um lugar-chave e antecipa a própria «fábula» da peça

⁴⁵ *Notas Vicentinas*, IV, 1923, p. 291

⁴⁶ Entre outros exemplos da presença de versos vicentinos que remetem para relações com o conto tradicional, veja-se, por exemplo, o *Auto de Mofina Mendes*. «Um pote de azeite é paga de maus serviços e modo de inverter a sorte mofina de Mofina. A fala do amo anuncia uma ida à feira e a possível forma de prosperidade de Mofina. Tem sido assinalada a relação intertextual que este passo estabelece com textos anteriores e posteriores ao auto: a fábula indiana do livro V do *Panchatantra*, a versão castelhana do livro de *Kalilab e Dimnab* de Abdallah ben Almocaffa, o *Directorium humanae* de João de Cápua, o *Conde Lucanor* de D. João Manuel, por certo conhecido de Vicente visto existir na biblioteca real desde D. João I, *Las Aceitunas* de Lope de Rueda, um conto tradicional alentejano, *La laitière et le pot au lait* de La Fontaine e versões portuguesas desta fábula.» Maria João Brillhante, *Mofina*, Lisboa, Quimera, 1990, p. 23. Este conto corresponde ao 1430 «The Man and His Wife Build Air Castles», in Isabel Cardigos, *Catalogue of Portuguese Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2006.

teatral. Manuel Viegas Guerreiro publicou um estudo, em 1981, dedicado à Farsa de Inês Pereira onde, a partir de um conjunto de versões de um conto⁴⁷, estabeleceu o paralelo entre o tema tradicional e a obra vicentina. Aliás, no argumento, publicado numa folha volante quinhentista, ainda que sem data impressa, diz-se: «O seu / argumento he, um exemplo comum que dizem: mais / quero asno que me leue, que cauallo que me derrube.»⁴⁸

De facto, este relato, recolhido tanto em Espanha como em Portugal, apresenta claríssimas analogias com a obra vicentina de tal modo que a sua conclusão encerra em si o exemplo estampado na didascália.

O conto em si, independentemente das variações particulares e próprias de qualquer obra tradicional, narra a história de uma mulher casada que tinha amores com um clérigo ou ermitão. A fim de tentar descansar o marido do que, dizia ela, seria uma mentira, vai com ele visitar o amante. O marido leva-a às costas durante o caminho. De regresso a casa, cansada, continua a fazer de seu marido cavalgadura. Nalgumas versões, para além de transportar a mulher, carrega ainda duas lousas ou outros objetos. Pelo exposto, como escreveu Viegas Guerreiro

Gil Vicente trouxe o conto para a sua comédia, mudando o que devia ser mudado de acordo com o seu plano. A uma moça fantasiosa com pretensões a cortesã, que queria marido «avisado» e bem falante, não ficavam bem amores ilícitos com um guloso abade de aldeia, por isso lhe fingiu um antigo apaixonado, galante e aprimorado na arte de amar, como fidalgo ou escudeiro, que era ou não era. [...] Ante os enganos e desprezo de Inês, a quem fielmente servia, fez-se ermitão para sofrer em silêncio a sua *coita de amor*. [...] É um quadro perfeito de amor cortes, com os desenvolvimentos que sofreu o código amoroso cavalheiresco. [...] Mas não ficara o ermitão no sublimado culto de Cupido, [...] Inês [...] já tem o lavrador abastado que lhe

47 Cf. 1242A* «Carring Part of the Load (Relief for the Donkey)», in Isabel Cardigos, op. cit.

48 Cito aqui, excepcionalmente, por I. S. Révah, «Édition critique de l'Auto de Inês Pereira», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, II, 2, 1952, p. 208. Parece-me, tal como provou Révah, que entre muitos outros defeitos a *Copilaçam* apresenta didascálias extremamente fantasiosas. Este é, sem dúvida, mais um caso, pelo que prefiro considerar o que se encontra impresso no folheto que, aliás, já contém os elementos necessários para o estabelecimento de relações entre o provérbio e a obra vicentina.

dará vida folgada, asno que a leve, vai ficar agora com o «homem avisado» e bem falante que a console.⁴⁹

Recordemos agora os versos vicentinos que claramente têm por fonte o conto tradicional:

INÊS PEREIRA	Marido, aquele ermitão	1096
	é um anjinho de Deos.	
PERO MARQUES	Corregê vós esses véus	
	E ponde-vos em feição.	
INÊS	Sabeis vós o que eu queria?	1100
PERO	Que quereis minha mulher?	
INÊS	Que houvésseis por prazer	
	De irmos lá em romaria.	
PERO	Seja logo sem deter.	
INÊS	Este caminho é comprido;	
	Contai ua estória marido.	
PERO	Bofá que me praz molher.	
INÊS	Passemos primeiro o rio.	
	Descalçai-vos.	
PERO	E pois como?	
INÊS	E levar-me-eis ao ombro	1110
	não me corte a madre o frio.	

Põe-se Inês Pereira às costas do marido, e diz:

Marido assi me levade.
 PERO Ides à vossa vontade?

⁴⁹ «Gil Vicente e os motivos populares: Um conto na ‘Farsa de Inês Pereira’», *Revista Lusitana*, 2, 1981, pp. 48-49.

INÊS Como estar no paraíso.
PERO Muito folgo eu com isso.

INÊS Esperade ora esperade
olhai que lousas aquelas
pera poer as talhas nelas.
PERO Quereis que as leve?
INÊS Si.
Ua aqui e outra aqui. 1120
Oh como folgo com elas.

Cantemos marido quereis?
PERO Eu não saberei entoar.
INÊS Pois eu hei só de cantar
e vós me respondereis
cada vez que eu acabar:
pois assi se fazem as cousas.

Canta Inês Pereira:

Marido cuco me levades
e mais duas lousas.
PERO Pois assi se fazem as cousas. 1130

INÊS Bem sabedes vós marido
quanto vos amo
sempre fostes percebido
pera gamo.
Carregado ides, noss'amo.
com duas lousas.
PERO Pois assi se fazem as cousas.

INÊS Bem sabedes vós marido
quanto vos quero

sempre fostes percebido 1140

pera cervo.

Agora vos tomou o demo

com duas lousas.

PERO Pois assi se fazem as cousas.

(II, pp. 593-594.)

Depois do convincente estudo de Viegas Guerreiro resta, contudo, uma questão: conto ou provérbio? De facto, Gil Vicente utiliza um provérbio como ponto de partida da sua peça. *Más quiero asno que me lleve que caballo que me derrue* que se encontra documentado no *Vocabulario de refranes* e a própria designação dada por Gil Vicente — «exemplo» — é expressão por ele utilizada, correntemente, para os provérbios⁵⁰ (mas aplicável também aos contos durante a Idade Média). No caso da relação entre os provérbios e a lírica, como é bem sabido, muitos deles nasceram à luz de um conjunto de versos de canções. Em Gonzalo Correas podemos ver como é frequente encontrar-se expressões como «refrán que salió de cantar» ou «fue cantar»; também Margit Frenk lembrou as imprecisas fronteiras entre provérbios e *estribillos*⁵¹. Claro que o próprio romancero também deu origem a «elementos fraseológicos del lenguaje»⁵². Aqui, neste caso, inclino-me a que o conto que deu origem aos que hoje podem ser ouvidos na tradição oral poderia ter como sentença final o provérbio que Gil Vicente recordou na sua didascália. Como nota ilustrativa, veja-se como os *ejemplos* de *El conde Lucanor* incluem expressões como «et por que don Iohan touo este buen exienplo, fizo escriuir en este libro et fizo estos viessos que dizem assi: Por obras et maneras podras conosçer / a los moços quales duelen los mas seer»⁵³.

50 Cf. Maria Josefa Postigo Aldeamil, «Contribución al estudio de los refranes en Gil Vicente», *Paremia*, 6, 1996, p. 501.

51 *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 154-171.

52 Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 184-189.

53 Don Juan Manuel, *Obras Completas*, II, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1983, p. 184.

ALGUMAS NOTAS FINAIS

Como muito bem escreveu José Augusto Cardoso Bernardes, «a presença da cultura popular no teatro vicentino tem sido consensualmente realçada por quase todos os estudiosos»⁵⁴. Ele próprio recordará que

a presença da cultura popular na obra de Gil Vicente foi, [...], já operativamente comprovada, quer através do estudo da linguagem (Paul Teyssier), quer através da inspiração temática (Hamilton de Faria e Constantine Stathatos). A inspiração popular pode inclusivamente ser detectada tanto no domínio da sátira (recorde-se a este propósito a importância nodal que Pimpão atribui à farsa), como no que respeita ao lirismo (v. os estudos de Almeida Pavão e de Stephen Reckert sobre a lírica).⁵⁵

Pela minha parte, optei, numa perspetiva mais tradicional, por convocar um conjunto de géneros que ostentam o rótulo do «popular» de modo a observar a íntima relação que estabelecem com o texto vicentino e tentar entender o seu funcionamento quando incorporados num texto dramático independente dos mesmos. É claro que Gil Vicente não se furtou às preferências dadas, na sua época, à cultura tradicional; nem podia. A sua relação com um «público» obrigou-o, sem dúvida, a dar uma especial atenção ao gosto dos seus destinatários que, pela vastíssima documentação que conhecemos da corte dos Reis Católicos, nos traduz um enorme encantamento pela literatura tradicional ou tradicionalizante. Como sabemos, uma enorme viragem, na corte destes monarcas, deu-se nos campos da literatura e da música: os cancioneiros passam a estampar nas suas páginas numerosos romances e vilhancicos.

54 José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996, p. 333.

55 José Augusto Cardoso Bernardes, op. cit. No capítulo em que se inserem estas palavras, inscritas num subcapítulo intitulado «A cultura popular e o problema do 'Carnaval', Cardoso Bernardes dedicar-se-á «à luz de novas coordenadas» — isto é, das «teses sobre a cultura popular defendidas por Mikhail Bakhtin» — a verificar a sua aplicabilidade ao estudo de Gil Vicente.

Contudo, curiosamente, o primeiro a plasmar no teatro este novo gosto foi Gil Vicente. Com ele, o teatro, para além de muitas outras novidades técnicas e estéticas, introduz uma novidade estrutural: normaliza-se a sincrética atitude de incorporar ao novo discurso artístico textos oriundos de outras fontes e registos. A dialética entre o *texto herdado* e o *texto novo* dá à obra de Gil Vicente um cunho verdadeiramente inovador: ninguém o fizera antes. Para isso, o dramaturgo português socorreu-se de versões de géneros tradicionais que circulavam pela voz de um coletivo epocal (prefiro esta designação à de povo, demasiado redutora) ou, essencialmente, em folhetos e cancioneiros (manuscritos ou impressos). Com eles, operou de duas formas: ou os incorporou, sem desvirtuar a pureza das suas fontes, ou, aproveitando-se de excertos ínfimos, os recriou com a mestria de quem se sente também elo da cadeia de transmissão da tradição. Asensio deu algumas pistas para a difícil decifração da autoria; Margit Frenk apontou outras para a determinação do texto tradicional «autêntico». O primeiro, no entanto, com excessivas dúvidas sobre a tradicionalidade dos textos vicentinos, a segunda, com demasiado otimismo na certificação do que é herança e do que é criação. Ambos, contudo, rendidos ao modo de soldar materiais diversos, oferecendo, graças à redundância artística, uma nova dimensão às suas obras.

Assim, o romanceiro e a poesia lírica tradicionais, bem como esses fragmentos poéticos que são os sentenciosos provérbios, se por vezes deram o mote, outras, encontraram em Gil Vicente um novo criador e, com ele, novos textos passaram a engrossar o caudaloso rio da tradição. Mas também através do conto Gil Vicente encontrou partituras para a «fábula» de algumas das suas obras ou, pelo menos, motivos que o ajudaram a preencher e enriquecer o sentido de algumas figuras ou de algumas ações.

A literatura popular teve, como se viu, um relevante papel na obra vicentina, e o seu pioneirismo já foi sobejamente destacado. Note-se como, curiosamente, alguns séculos depois, alguém que quis restaurar o teatro em Portugal também recorreu à cultura tradicional (tanto no drama como na poesia) e ainda que sob a capa de outras estratégias retóricas (os tempos já são outros) veio a ter o mesmo papel pioneiro.

V

*A fortuna editorial
da obra de Gil Vicente*

José Camões
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO
UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Gil Vicente é o primeiro autor português de teatro a ter a obra reunida em volume. Entre 1561 e 1562 foi preparada pelos filhos a *Compilação* das suas obras, publicada por João Álvares, em Lisboa, sobre a qual terão *privilégio* durante dez anos¹.

Trata-se de um volume com 262 folhas contendo os textos de Gil Vicente, mais quatro folhas com textos preliminares. A distribuição da mancha tipográfica ao longo do volume é específica do modo de edição de teatro, tentando manter a utilização de dois tipos, redondo e semigótico, respetivamente para a fixação de didascálias e de indicações de nome de personagem e versos. A distribuição dos textos é feita por cinco livros: obras de devoção, comédias, tragicomédias, farsas e obras meúdas. Os quatro primeiros designam categorias em que os editores classificaram o trabalho teatral do pai e o quinto reúne obras de dimensão pequena, algumas delas de cariz exclusivamente literário.

O livro começou a ser impresso em 1561, como se pode ler no rosto do Livro Primeiro, e foi terminado só no ano seguinte. Começado a imprimir uma década depois de ter sido publicado o primeiro índice de livros proibidos impresso, *o Rol dos livros defesos por o cardeal ifante inquisidor geral nestes reinos de Portugal*, e no ano em que aparece o segundo índice expurgatório, *o Rol dos livros defesos nestes reinos e se-*

¹ Sobre o livro, veja-se neste compêndio o capítulo «Depois do espectáculo teatral vicentino: 'Este livro e cancionero'», de Jorge A. Osório.

nhorios de Portugal, o livro contendo as obras completas de Gil Vicente é o primeiro livro de teatro em Portugal que *foi visto polos deputados da santa inquisição*, como se lê impresso no rosto. No entanto, as disposições fixadas no primeiro índice censório não foram totalmente aplicadas. Das proibições anunciadas em 1551 (*Dos livros proibidos em linguagem: o auto de Dom Duardos que nom tiver censura como foi emendado; o auto de Lusitânia com os diabos, sem eles poder-se-á empremir; o auto de Pedr'Eanes [Clérigo da Beira] por causa das matinas; o auto do Jubileu d'Amores; o auto da Aderência do Paço; o auto da Vida do Paço; o auto dos Físicos*)² e confirmadas em 1561 (*Gil Vicente — as suas obras correrão da maneira que neste ano de 1561 se imprimem e nas impressas até este ano guardar-se-á o regimento do rol passado*)³, parece ter-se cumprido a que eliminava os autos *Jubileu d'Amores*, *Aderência do Paço* e *Vida do Paço* (alguns críticos são da opinião que os dois últimos possam ter sobrevivido com outros títulos). Os cortes indicados para *Lusitânia* e *Clérigo da Beira* não foram executados e *Físicos*, integralmente proibido, encontra-se a fechar o livro «das farsas». Não podemos hoje avaliar a aplicação das emendas previstas para *Dom Duardos*, pois a fonte que serviu à impressão das obras completas encontra-se hoje desaparecida.

Cerca de 25 anos depois, o impressor Andrés Lobato imprime em Lisboa, em 1586, uma 2.^a edição, objeto de forte censura inquisitorial que fez desaparecer, para além dos prólogos, oito textos: *Exortação da Guerra*, *Templo de Apolo*, *Romagem dos Agravados*, *Fadas*, *Clérigo da Beira*, *Físicos*, *Pregação* e *Tormenta*, e ditou modificações e cortes outros. A censura fez-se aplicando as disposições publicadas nos índices censórios prévios à 1.^a edição da *Compilação*, a que se acrescentaram as do *Catálogo dos livros que se proibem nestes reinos e senhorios de Portugal*, de 1581⁴: *Das obras de Gil Vicente que andam juntas em um*

2 *Rol dos livros defesos por o Cardeal Ifante, Inquisidor Geral. nestes reinos de Portugal*, Lisboa, Germão Galharde, 1551.

3 *Rol dos livros defesos nestes reinos e senhorios de Portugal que o senhor Cardeal Ifante, Inquisidor Geral, mandou fazer*, Lisboa, João Blávio de Colónia, 1561.

4 *Catálogo dos livros que se proibem nestes reinos e senhorios de Portugal por mandado do ilustríssimo e reverendíssimo senhor dom Jorge de Almeida, metropolitano arcebispo de Lisboa, inquisidor geral, etc.*, 1581.

corpo se há de riscar o prólogo até que se proveja na emenda dos seus autos que tem necessidade de muita censura e reformação. A nova edição da *Copilaçam* evidencia diferenças consideráveis em relação ao texto de *Dom Duardos*, com versos novos e outros diferentes, uma figura nova (Grimanesa) e um prólogo onde Gil Vicente dá conta do seu trabalho, indícios de que terá procedido de um impresso ou manuscrito diferente do utilizado em 1562, e que alguns críticos datam do início do reinado de João III (c. 1522).

A fortuna editorial dos textos foi desigual.

Em vida, Gil Vicente viu sair dos prelos alguns folhetos com obras suas. O primeiro — e também aquele que maiores diferenças apresenta em relação ao texto estabelecido em 1562 — terá sido a *Barca do Inferno*, apresentada como *Auto de Moralidade*, cujo cólofon explicita o privilégio real de que todas as suas obras gozariam: «Autos das barcas que fez Gil Vicente per seu mão⁵. Corregido e empremido per seu mandado, pera o qual e todas suas obras tem privilégio del rei nosso senhor, com as penas e do teor que pera o *Cancioneiro Geral* português se houve.» O facto de remeter para legislação aplicável ao livro de Garcia de Resende, impresso em 1516, conjugado com a informação que a *Compilação* fornece acerca das circunstâncias de representação do auto — «pera consolação da muito católica e santa rainha dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu, na era do Senhor de 1517» —, permite aproximar as datas de impressão do folheto e da sua primeira representação.

No *Abecedarium B* da Biblioteca de Hernando Colón⁶ encontra-se registado um título que pode corresponder a esse impresso⁷:

5 «per seu mão»: no impresso *per seu mão*. Creio que se trata de um erro tipográfico — não de concordância de género (por sua mão), uma vez que não conheço ocorrências do substantivo masculino, à exceção do verso 264 de *Os escrivães do Pelourinho*: «Ou sioro belo mão», em língua de negro, o que mais acentua a exceção deturpadora — provocado pela leitura translineada do compositor que terá transferido para este lugar a expressão corretamente impressa na linha seguinte: *per seu mandado*.

6 Nas primeiras décadas do século XVI Hernando Colón (1488-1539) reúne em Sevilha uma importante biblioteca que catalogou em diversos repertórios, entre os quais o *Abecedarium B* e respetivo *Supplementum*, que fornecem informação detalhada sobre os volumes (local de impressão, ano, *incipit* da obra, etc.).

7 Conhece-se apenas um exemplar, depositado na Biblioteca Nacional de Madrid (R. 9438).

[*Auto de moralidade*] *Abecedarium B*, col. 1, «Aa barca, aa barca oulae que tenemos, 15134»

Abecedarium B 712, «Gil Vicente, Auto de moralidade en coplas portuguesas, 15134, 4.º, 2 cols.»

O mesmo repertório indica a existência nessa biblioteca de outros títulos de Gil Vicente publicados anteriormente a 1539, não se conhecendo, contudo, por enquanto, qualquer exemplar de nenhum deles: *Auto da Índia*, *Velho da Horta*, *Purgatório* e *Viúvo*.

[*Auto da Índia*] *Abecedarium B*, col. 825, «Iesu que he ora isto he por que se vay armada, 15170»

Supplementum, f. 16 v.º, «Gil Viceinte [sic], Representança en coplas portuguesas de una muger que ydo su marido a las Yndias se allegó a otros, 15170, 4.º, 2 cols.»

[*Auto da barca do purgatório*] *Abecedarium B*, col. 1535, «Remando van remadores barca de grande, 15136»

Supplementum, f. 6r., «Barca segunda en coplas portuguesas del autor de la primera, 15136, 4.º, 2 cols.»

[*O velho da horta*] *Abecedarium B*, col. 1272, «Pater noster criador qui es in celis poderoso, 15169»

Supplementum, f. 16 v.º, «Representación en coplas portuguesas de un viejo que se enamoró y enpobreció con la letanía, 15169, 4.º, 2 cols.»

[*Comédia do viúvo*] *Abecedarium B*, col. 583, «Esta desastrada vida que perdiera yo en perdella quando, 14863»

Abecedarium B, col. 712, «Gil Vicente, Auto de viuvo en coplas de comedia, 14863, 4.º, 2 cols.»

No *Supplementum* ao *Abecedarium B* encontra-se o assento respeitante a uma impressão do *Juíz da Beira*, de que não chegou até nós nenhum exemplar:

[Juiz da Beira] Supplementum, f. 16 v.º, «Gil Viceinte [sic], Auto de 11 personas que una muger se quexa a un juez y 4 ermanos sobre un asno en coplas portuguesas, 15169, 4.º, 2 cols».

Com alguma probabilidade de terem sido publicados em vida do autor, encontram-se títulos como *Dom Duardos*, *Clérigo da Beira*, *Físicos*, *Lusitânia*, *Jubileu de Amores*, que figuram no índice dos livros proibidos de 1551, e *Amadís*, no índice de 1559. Destas impressões não se encontrou nenhum exemplar.

Rol dos livros defesos, 1551:

O auto de dom Duardos que nom tiver censura como foi emendado

O auto de Lusitânia com os diabos, sem eles poder-se-á emprimir

O auto de Pedr'Eanes, por causa das matinas

O auto do Jubileu d'Amores

O auto da Aderência do paço

O auto da Vida do paço

O auto dos Físicos

Catbalogus librorum qui proibibentur mandato illustrissimied reverendissimi D. D. ferdinandi de Valdes..., de 1559:

Auto hecho nuevamente por Gil Vicente sobre los muy altos y muy dulces amores de Amadís de Gaula con la princesa Oriana hija del rey Lisuarte.

De tipografia quinhentista existem ainda exemplares de *Inês Pereira*, *Breve Sumário da História de Deos* e *Diálogo sobre a Ressurreição* (duas publicações, uma não datada e outra de 1598) e *Maria Parda*⁸.

No século XVII saíram folhetos do *Auto da Fé*, do *Auto da Festa* e da série das barcas, de que apenas a *Barca da Glória* apresenta ano de impressão, 1617.

No século XVIII, que se saiba, foram apenas impressos *Juiz da Beira*, *Dom Duardos*, *Barca do Inferno* e *Purgatório*. A segunda metade do sécu-

⁸ Pude identificar um exemplar de cada uma destas impressões. *Inês Pereira* (Biblioteca Nacional de Madrid, R. 4051); *Maria Parda* (Biblioteca Houhgton da Universidade de Harvard, Port. 5492.38.5); *História de Deos* (Biblioteca Nacional de Madrid, R. 3630); *Ressurreição de Cristo* (Biblioteca Nacional de Madrid, R. 3630); *Festa* (Biblioteca do Conde de Sabugosa).

lo não foi tolerante com a obra de Gil Vicente, tendo sido proibida a impressão do *Auto da Fama* e da *Farsa dos Almoceves*, em 1784⁹.

No século XIX tem início um novo ciclo editorial com a publicação em Hamburgo (Langhoff) das *Obras de Gil Vicente* em três volumes por J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro, em 1834, a partir de um exemplar da 1.ª edição da *Copilaçam* descoberto em 1769 na Universidade de Göttingen. Já antes, em Espanha, tinham sido publicados algumas das obras que Gil Vicente compôs em castelhano. Seguir-se-ão mais duas impressões da obra completa, a primeira, contrafeita, em 1843 (Paris, Haudry), e a segunda com intuítos de ampla divulgação na Biblioteca Portuguesa (Lisboa, 1852).

O século XX, entre Portugal e Brasil, vai ser pródigo em publicações da obra integral, contando-se sete edições, entre elas o fac-símile de 1928, publicado pela Biblioteca Nacional de Lisboa, composto a partir de dois exemplares da 1.ª edição (Biblioteca Nacional de Madrid e Huntington Library, de Harvard), que deveria ser acompanhado de um estudo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos que não chegou a realizá-lo.

As efemérides são motor para edições celebrativas. Assim aconteceu com o 4.º centenário de *Visitação* (*Monólogo do Vaqueiro*, na altura) em 1902, em 1937, com 4.º centenário da morte do poeta, em 1965 com o (suposto) 5.º centenário do nascimento do autor e em 2002 no 5.º centenário de *Visitação*.

O reconhecimento do valor, sobretudo literário, da sua obra por parte do Estado atribui-lhe desde 1888 um lugar no cânone escolar estabelecido para o século XVI, ao lado de Sá de Miranda e de Camões, onde se mantém até hoje. Até à república, o programa liceal inclui trechos de obras; a reforma de 1918 recomenda especificamente *Exortação da Guerra*, *Auto da Feira* e *Auto da Alma*. Durante décadas, será este último o mais constante. Em 1954 têm entrada as farsas (*Inês Pereira* e *Velbo da Horta*). Os textos integram normalmente seletas e antologias, indo progressivamente, sobretudo a partir de 1974, autonomizando-se no mercado editorial escolar as edições monográficas.

9 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, livro 7, f. 71: «Conferência de 23 de Julho de 1784 — Ao deputado António de Santa Marta Lobo da Cunha um requerimento de Francisco de Castro Mourão Pereira com duas farsas, *Auto da Fama* e *Auto do Almoceve*, para imprimir. Censura verbal. // Vieram em 27 de Abril de 1786. Escusado».

O estudo de Gil Vicente no ensino superior, quer em estudos literários quer, mais tarde, em estudos de teatro, criou público para edições críticas incrementadas, sobretudo a partir das de I. S. Révah (*Barca do Inferno*, 1951, *Inês Pereira*, 1952), apesar de a prática remontar a décadas anteriores, sem, no entanto, assim as designar, como, por exemplo, a edição da *Barca do Inferno*, da responsabilidade de Paulo Quintela (1946).

No estrangeiro, as peças de Gil Vicente conheceram divulgação em Espanha logo em 1539 com a publicação da *Tragicomedia Alegórica del Paraíso y del Infierno*, tradução/adaptação da *Barca do Inferno*, apesar de se não mencionar o autor. Só na segunda metade do século XX os textos de Gil Vicente voltarão a ser traduzidos para castelhano. Outras línguas dedicaram-lhes atenção mais cedo, na primeira metade do século, como alemão, francês, italiano e inglês.

Para além das obras reunidas na *Compilação* e publicadas avulsamente, em meados do século XX houve tentativas de engrossar o *corpus* da obra de Gil Vicente com a atribuição ao autor do *Auto de Deos Padre Justiça e Misericórdia* e da *Obra da Geração Humana*, fonte de polémica académica. Os argumentos não são convincentes, pelo que estes títulos se excluem deste catálogo. Estão ainda por encontrar exemplares de *Jubileu de Amores* e por confirmar a hipótese de Gil Vicente ter sido o autor dos autos da *Aderência do Paço* e da *Vida do Paço*, quando forem encontrados testemunhos dos textos.

O catálogo das obras de Gil Vicente que a seguir se apresenta pode ser complementado com a consulta imprescindível das bibliografias de Maria Luísa de Castro e Azevedo (*Bibliografia Vicentina*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1942), de Constantine C. Stathatos [*A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, London, Grant & Cutler, 1980; *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995). With a Supplement for 1940-1975*, Bethlehem-London, Lehigh University Press-Associated University Presses, 1997; *A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*, Kassel, Reichenberger, 2001] e de M.^a del Valle Ojeda Calvo y Mercedes de los Reyes Peña (*Gil Vicente. Todas as Obras*, ed. de José Camões, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001. CD-ROM; *As Obras de Gil Vicente*, ed. de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. v, 2002, pp. 507-683).

GIL VICENTE — CATÁLOGO DE EDIÇÕES

A) OBRAS COMPLETAS

- 1562, *Copilacam de todas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco livros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as comédias. O terceyro as tragicomédias. No quarto as farsas. No quinto as obras meúdas*, Lisboa, João Alvares. Conhecem-se sete exemplares: BNE R-8.087; BNL Res. 175 A e Res 4268 V (anteriormente Torre do Tombo, 5054); Fundação Casa de Bragança (Vila Viçosa) n.º 225; Biblioteca do Palácio de Mafra 24-10-7; Biblioteca da Universidade de Göttingen, 4. P. Dram. II, 2098; Houghton Library, Harvard, Port. 5492.11.5. Ver a descrição individual de cada exemplar na edição de José Camões (2002).
- 1586, *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as comédias. O terceyro as tragicomédias. No quarto as farsas. No quinto as obras meúdas*, Lisboa, Andrés Lobato, 4.º Conhecem-se seis exemplares: BNL Res. 220 V e Res. 221 V; Biblioteca da Ajuda, 50-IX-24; Biblioteca da Universidade de Göttingen; Houghton Library, Harvard, Port. 5492.11.8; Biblioteca Pública de Évora, Res 146. Alguns textos estão totalmente omissos e outros apresentam cortes feitos pela censura inquisitorial. A versão de *Dom Duardos* é diferente da que integra a 1.ª edição. Ver a descrição individual de cada exemplar na edição de José Camões (2002).
- 1834, *Obras*, edição de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro, Hamburgo, Officina Typographica de Langhoff, 3 vols.
- 1843, *Obras*, edição de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro, Paris, Officina Typographica de Fain e Thunot (Clássicos Portuguezes, IV-VI), 3 vols. FALSA
- 1852, *Obras*, edição de J. da S. Mendes Leal (Júnior) e F. I. Pinheiro, Lisboa, Escriptorio da Bibliotheca Portugueza (Bibliotheca Portugueza:

- Reprodução dos livros nacionais, escritos até ao fim do século XVIII, 2-4), 3 vols.
- 1907; 1912; 1914, *Obras*, edição de Mendes dos Remédios, Coimbra, França Amado (Subsídios para o Estudo da Literatura Portuguesa, XI, XV, XVII), 3 vols.
- 1928, *Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão «fac-similada» da edição de 1562*, Lisboa, Biblioteca Nacional. Ed. fac-similada.
- 1942-1944, *Obras Completas*, edição de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa (Coleção de Clássicos Sá da Costa), 6 vols.
- 1946, *Obras Completas*, São Paulo, Edições Cultura (Série Clássica Brasileiro-Portuguesa «Os Mestres da Língua», 31-32), 2 vols.
- 1962, *Obras Completas*, edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Porto, Livraria Civilização.
- 1965, *Obras. Autos. Farsas. Comédias. Tragicomédias. Obras Várias. Contribuições para o Conhecimento de Gil Vicente*, Porto, Lello & Irmão.
- 1983, *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, edição de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- 2001, *Gil Vicente. Todas as Obras*, edição de José Camões, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (Ophir-Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses, 7), CD-ROM.
- 2002, *As Obras de Gil Vicente*, edição de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols. Os vols. I e II contêm os textos; o vol. III publica o fac-símile da edição de 1562; no vol. IV publica-se os fac-símiles da edição de 1586 e de dois folhetos avulsos de *Barca do Inferno* (Biblioteca Nacional de Madrid R-9.438); *Inês Pereira* (Biblioteca Nacional de Madrid R-4.051); *Maria Parda* (Houghton Library, Harvard, Port. 5492.38.5); *História de Deos e Ressurreição de Cristo* (Biblioteca Nacional de Madrid R-3630); *História de Deos e Ressurreição de Cristo*; 1598 (Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço), *Fé* (Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço) e *Festa* (Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço); o vol. V inclui o aparato crítico e uma bibliografia elaborada por María del Valle Ojeda Calvo e Mercedes de los Reyes Peña.

B) OBRAS INDIVIDUAIS

b.i) Alma

- [s. a.], «*Auto da Alma*» de Gil Vicente. *Sonetos e Canções de Camões (para o 5.º Ano dos Liceus)*, edição de Maria Helena Meireles, Porto, Edições ASA (Textos Escolhidos, 3), pp. 7-45.
- 1918, *Auto da Alma*, edição de Aubrey F. G. Bell, *MLN*, 13, pp. 58-77. Ed. bilingue.
- 1926, *Auto da Alma*, edição de Augusto C. Pires Lima, Porto, Tip. da Enciclopédia Portuguesa. (2.ª ed., 1967, Porto, Domingos Barreira).
- 1935, *Das Spiel von der Seele*, edição de Margarete Kühne, Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra. Trad. para alemão.
- 1943? *Auto da Alma*, edição de F. J. Martins Sequeira, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco (Textos Consagrados).
- 1945, *Auto da Alma*, edição de Alvaro Ferdinando de Sousa da Silveira, in AA. VV., *Textos Quinhentistas*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, pp. 263-344.
- 1948, *Auto da Alma*, edição de Eduardo Antonino Pestana e Sebastião Pestana, Lisboa, Studium.
- [1948], *Auto da Alma*, edição de António Manarte, Porto, Livraria Simões Lopes (Coleção Esfinge, 3).
- 1949, *Auto da Alma*, edição de António Manarte, in *Textos Anotados de Camões e Gil Vicente: Excertos de «Os Lusíadas». «Auto da Alma». Sonetos e Canções*, Porto, Livraria Simões Lopes.
- 1949, *Auto da Alma*, edição de Bernardo Gonçalves Neto, in *Camões e Gil Vicente. Interpretação e Comentário*, Santarém, Tip. Silva, 2.ª ed., pp. 41-97.
- 1949, *Auto da Alma*, edição de Eduardo Pinheiro, in *Excertos de Gil Vicente e Camões*, Porto, Livraria Simões Lopes, pp. 19-66.
- 1950, *Auto da Alma*, edição de João de Almeida Lucas, in *Textos Literários de Gil Vicente e Luís de Camões*, Lisboa, Francisco Franco, pp. 7-48.
- 1951, *Auto da Alma*, edição de Sebastião Pestana, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura. Inclui fac-símile de 1562.

- 1952, *Auto da Alma*, edição de Joaquim Oliveira, in *Gil Vicente e «Auto da Alma»*. *Estética e Encenação*, Lisboa, pp. 49-109.
- 1956, *Auto da Alma*, edição de Reis Brasil, Lisboa, Liceu Nacional de Santarém.
- 1958, «*Auto da Alma*» de *Gil Vicente e Sonetos e Canções de Camões*, edição de Joaquim Simão Portugal e Manuel Francisco Catarino, Porto, Porto Editora, pp. 9-35.
- 1961, *Auto da Alma*, edição de Júlio Martins e Jaime da Mota, Lisboa, Livraria Didáctica. Inclui fac-símile de 1562.
- 1962, *Auto da Alma*, edição de Feliciano Ramos, Braga, Livraria Cruz.
- 1964, *Auto da Alma*, edição de Manuel dos Santos Alves, Coimbra, Atlântida (Coleção Estudo, 2).
- 1965, *Auto da Alma*, edição de A. Nunes de Almeida, Porto, Aviz.
- 1970, *Auto da Alma*, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início.
- 1974, *Auto da Alma*, edição de A. Ambrósio de Pina, Porto, Porto Editora.
- 1980, «*Auto da Alma*» de *Gil Vicente*, edição de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 15).
- 1993, *Alma*, edição de Maria Jorge, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 1995, *Auto da Alma*, edição de Osório Mateus, in *Textos de Teatro*, Amadora, Raiz (Cadernos de Literatura).
- 1999, *Auto da Alma*, Sintra, Colares.
- 2010, «*Auto da Alma*», in *Auto da Barca do Inferno e Auto da Alma* [Corroios], Edi9, D. L., col. «Biblioteca Essencial Jumbo».

b.ii) Almocreves

- 1993, *Almocreves*, edição de Ernestina Carrilho, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 1997, *La Farce des muletiers. A farsa dos almocreves*, edição de Olinda Kleiman, Paris, Chandeigne. Trad. para francês.
- 2003, *Farsa dos Almocreves*, edição de Xoán Carlos Lagares, A Coruña, Biblioteca-Archivo teatral Francisco Pillado Mayor (Dep. de Galego-Portugués, Francés e Lingüística).
- 2008, *Los almocreves*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 351-385. Trad. para castelhano.

b.iii) Amadis de Gaula

- [15...], *Auto becho nuevamente por Gil Vicente sobre los muy altos y dulces amores de Amadís de Gaula con la princesa Oriana, hija del rey Lisuarte*. Impresso perdido. Mencionado no *Cathálogo de los libros en romance que se prohiben*, incluído em *Catalogus librorum qui prohibentur mandato...* de Fernando de Valdés, 1559.
- 1910, *Amadis de Gaula. Tragicomedia escrita pelo autor em castelhano, representada a el rei D. João III em 1523, e agora paraphrasticamente passada a portuguez por Júlio de Castilho*, edição de Júlio de Castilho, *O Instituto*, 57, 1; 57, 2; 57, 57, 3; 57, 4; 57, 5; pp. 33-44; 107-22; 172-81; 228-40; 302-12.
- 1959, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, edição de T. P. Waldron, Manchester, Manchester University Press.

b.iv) Barca da Glória

- [s. a.], *Auto da terceira barca que he endereçada a embarcaçam da glória*, [s. l.], [s. i.], 4.º (220 mm × 162 mm.), 16 pp. (2 cols.). Biblioteca da Ajuda: 154-IV-2 (103); 55-II-25 (19).
- [s. a.], *Auto da terceira barca que he endereçada a embarcaçam da glória*, [s. l.], [s. i.], 4.º (202 mm × 147 mm), 16 pp. (2 cols.). Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 4222 P. Apresenta a mesma composição dos outros dois autos da série, impressos em Évora em 1671.
- [s. a.], *Auto da terceyra barca que he endereçada a embarcaçam da glória*, [s. l.], [s. i.], 4.º, 16 pp. (2 cols.). Arquivo Nacional da Torre do Tombo: SP3492CF; SP3414CF (16); Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 975 P (6).
- 1941, «*Auto da embarcação da glória*». *O texto original segundo a edição de 1562, com versão portuguesa*, edição de Paulo Quintela, Coimbra, Coimbra Editora. Inclui tradução para português.
- 1941, «*A Barca da Glória*» de Gil Vicente, edição de Paulo Quintela, *Biblos*, 17, pp. 43-84. Trad. para português.
- 1949, *Rappresentazione della barca del Paradiso*, edição de Gianfranco Contini, in AA. VV., *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, Bompiani, pp. 360-72. Trad. para italiano.

- 1956, *Auto da Barca da Glória*, edição de Paulo Quintela, [Lisboa], Artis (Obras Primas da Literatura Portuguesa. I. Gil Vicente, IV). Inclui trad. para português.
- 1970, *Auto da Barca da Glória*, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início (Clássicos Início, 5).
- 1983, «Auto» de la barque du paradis. [*Auto da Barca da Glória*], edição de Paul Teyssier, in AA. VV., *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 305), pp. 217-34; 880-83; 889-96. Trad. para francês.
- 1993, *Glória*, edição de Ernestina Carrilho, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.v) Barca do Inferno

- [15...], *Auto de moralidade*. Impresso perdido. Mencionado em *Abecedarium B*, col. 1, de Hernando Colón, com *incipit* e número de registo: «Aa barca, aa barca oulae que tenemos, 15134»; na col. 712, existe a nota: «Gil Vicente, Auto de moralidade en coplas portuguesas, 15134, 4.º, 2 cols.»
- [s. a.] [1517?], *Auto de moralidade, composto per Gil Vicente, por contemplaçam da sereníssima e muyto cathólica raynba dona Lianor nossa senhora, e representado per seu mandado ao poderoso príncipe e muy alto rey dom Manuel, primeyro de Portugal deste nome...*, [s. l.], [s. i.], 8 h. Biblioteca Nacional de Madrid: R-9.438. Versão diferente da que está publicada nas edições da *Copilaçam*.
- [s. a.], *Auto da Barca do Inferno*, [s. l.], [s. i.], 4.º (220 mm × 164 mm.), 15 pp. (2 cols.). Biblioteca da Ajuda: 154-IV-2 (102).
- [s. a.], *Barca Primeyra. Avto de moralidade*, [s. l.], [s. i.], 4.º, Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço.
- 1671, *Auto da Barca do Inferno*, Évora, Oficina da Universidade, 4.º, 15 pp. (2 cols.). Biblioteca da Ajuda: 55-II-9 (20); Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 4220 P; British Library: 1608/864.(10.).
- [s. a.], *Barca Primeira. Avto de moralidade [...]*, Lisboa, António Álvares, 4.º, 8 h. Biblioteca Nacional de Madrid: R-11.059.
- [s. a.], *Auto da Barca do Inferno*, [s. l.], [s. i.], 4.º, 15 pp. (2 cols.). Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 975 P (4); Arquivo Nacional da Torre do Tombo, SP3492CF; SP3414CF (14).

- [s. a.], *Auto da Barca do Inferno*, edição de F. J. Martins Sequeira, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco (Textos Consagrados).
- 1929, *The Ship of Hell*, edição de Aubrey F. G. Bell, Watford, Voss & Michael. Trad. para inglês. (Reimp. em 1954, Lisboa, Agência Geral do Ultramar).
- 1946, *Auto da Barca do Inferno (según la edición de 1517)*, edição de Charles David Ley, Madrid, CSIC-Patronato Menéndez Pelayo-Instituto Antonio de Nebrija (Biblioteca Hispano-Lusitana, II).
- 1946, *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno, textos das duas primeiras edições avulsas e das Copilações estudados por Paulo Quintela, com um apêndice que contém a Tragicomedia Alegórica del Paraíso y del Infierno*, edição de Paulo Quintela, Coimbra, Atântida.
- 1949, *Rappresentazione della barca dell’Inferno*, edição de Gianfranco Contini, in AA. VV., *Teatro religioso del Medioevo fuori d’Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, Bompiani, pp. 330-45. Trad. para italiano.
- 1951, «Édition critique du véritable texte du premier *Auto das barcas*», edição de I. S. Révah, in *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente, I: Édition critique du premier «Auto das barcas»*, Lisboa, Bibliothèque du Centre d’Histoire du Théâtre Portugais, pp. 127-82.
- 1954, *Auto da Barca do Inferno*, edição de Paulo Quintela, [Lisboa], Artis (Obras Primas da Literatura Portuguesa. I. Gil Vicente, II).
- 1955, *La barque d’enfer (1518)*, edição de Claude-Henri Frèches, Lisboa, Institut Français au Portugal. Trad. para francês.
- 1956, *Auto della barca dell’inferno*, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia, pp. 67-92. Trad. para italiano.
- 1959, *Auto da Moralidade*, edição de, I. S. Révah., Lisboa, O Mundo do Livro. Ed. fac-similada da ed. de 1517?.
- 1969, *Auto da Barca do Inferno*, Lisboa, Expresso. Ed. fac-similada da ed. de 1586.
- [196...], *Auto da Barca do Inferno*, edição de Luiz Francisco Rebello, in AA. VV., *Teatro Português. Das Origens ao Romantismo*, Lisboa, pp. 27-40.

- 1970, *A Barca do Inferno*, edição de Xosé Landeira Yrago, Vigo, Edicions Castrelos. Trad. para galego.
- 1970, *Auto da Barca do Inferno*, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início (Clássicos Início, 2).
- 1975, *Auto da Barca do Inferno. Moralidade*, edição de Mário Fiúza, Porto, Porto Editora. (ed. rev. em 1985).
- 1982, «*Auto da Barca do Inferno*» de Gil Vicente, edição de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 27).
- 1990, *Auto da Barca do Inferno*, edição de Amélia Pinto Pais, Porto, Areal.
- 1993, *Inferno*, edição de Cardeira Villalva, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 1998, *Auto da Barca do Inferno*, Porto, Porto Editora. CD-ROM realizado por Teresa Matos e Christine Varnière.
- 2001, *Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente: Texto Integral e Análise da Obra*, edição de Maria Manuela Ventura Santos e Maria Neves L. Gonçalves, Lisboa, Texto (Novas Leituras, 7).
- 2003, *Auto da Barca do Inferno*, estudo, notas e adaptação de Zenóbia Collares Moreira, Natal, RN: Central de Cópias.
- 2005, *Hra o pekelné lodi [Auto da Barca do Inferno]*, tradução de Vlasta Dufková e Jiri Pelán, Praha, Torst. Trad. para checo.
- 2007, *Auto da Barca do Inferno*, ilustrações de Artur Correia, Lisboa, Bertrand.
- 2014, *Auto da Barca do Inferno. La barca dell' Inferno*. Cura, coordina-
mento e revisione: Valeria Tocco. Introduzione, edizione e traduzione
dal portoghese: B. Campennì, A. Catalano, F. Gianelli, C. Morleo, R.
Martignoni. Siena, Vittoria Iguazu Editore. Trad. para italiano.
- 2008, *Auto da Barca do Inferno*, adaptação de Rosa Lobato de Faria,
ilustrações de Gabriela Sotto Mayor, Vila Nova de Famalicão, Quasi,
col. «Clássicos da Literatura Portuguesa Contados às Crianças»,
«Biblioteca Tempo dos mais Novos», Série da Helena, 2.
- 2009, *Auto da Barca do Inferno*, ed. Judite Marques Pinto e Lúcia Vaz
Pedro, Porto, Asa, col. «Para Ler...».
- 2009, *Auto da Barca do Inferno*, adaptação e ilustrações de Beatriz
Manteigas, Lisboa, Papiro.

- 2010, «*Auto da Barca do Inferno*», in *Auto da Barca do Inferno e Auto da Alma*, [Corroios], Edi9, D. L., col. «Biblioteca Essencial Jumbo».
- 2011, *Auto da Barca do Inferno*, [Lisboa], Tugaland, col. «Klássicos».
- 2014, *Auto da Barca do Inferno*, ilustrações de Sara Alves, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária».

b.vi) Cananea

- 1603, *Avto da cananea*, [Lisboa], António Álvares, 4.º, Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço.
- 1938, *Auto da Cananeia. Texto Princeps. Texto Modernizado. Anotações e Comentários*, edição de Agostinho de Campos, Lisboa, Livraria Bertrand.
- 1946, *Auto da Cananeia*, edição de J. Dias da Silva, in AA. VV., *Colectânea*, Porto, Educação Nacional, pp. 45-80.
- 1992, *Cananea*, edição de Maria João Pimenta, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.vii) Ciganas

- 1988, *Ciganas*, edição de João Nuno Sales, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.viii) Clérigo da Beira

- [15...], *Auto de Pedr'Eanes*. Impresso perdido. Mencionado no *Rol dos Livros Defesos* de 1551, Lisboa.
- 1989, *Clérigo*, edição de Ângela Correia, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 2008, *El clérigo de Beira*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 303-350. Trad. para castelhano.

b.ix) Cortes de Júpiter

- 1937, *Côrtes de Júpiter*, edição de Marques Braga, Lisboa, Seara Nova (Textos Literários. Autores Portugueses).
- 1988, *Cortes*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.x) Devisa de Coimbra

- 1980, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, edição de Daniel Rangel-Guerrero, Mississippi, University of Mississippi (Romance Monographs, 38).
- 1988, *Devisa*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xi) Dom Duardos

- [15...], *Auto de Dom Duardos*. Impresso perdido. Mencionado no *Rol dos Livros Defesos* de 1551, Lisboa.
- 1647, *Don Duardos. Auto nuevamante hecho sobre los muy delicados amores de Don Duardos, príncipe de Inglaterra...*, Lisboa, António Álvares, 4.º, 16 h. Biblioteca Nacional de Madrid: R-11.059.
- 1720, *Don Duardos. Auto nuevamente hecho sobre los muy delicados amores de Don Duardos, príncipe de Inglaterra, con la hermosa Flérida, hija del Emperador de Constantinopla, hecho por Gil Vicente. Agora de nuevo emendado y puesto con gran perfección*, Lisboa, Bernardo da Costa Carvalho, 4.º, 16 h. (2 cols.). Biblioteca da Ajuda: 154-IV-3 (54); Arquivo Nacional da Torre do Tombo, SP3414CF (11).
- 1942, *Tragicomedia de Don Duardos, I. Texto, estudios y notas*, edição de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC (Biblioteca Hispano-Lusitana, I).
- 1942, *Tragicomedia de Don Duardos*, edição de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC (Biblioteca Hispano-Lusitana, Ia). Texto da ed. mais ampla de 1942 com una breve introdução, sem notas.
- 1945, *Tragicomedia de Don Duardos*, edição de Giovanni Maria Bertini, Torino, Chiantore.
- 1971, *Tragicomedia de don Duardos*, edição de Everett W. Hesse e Juan O. Valencia, in AA. VV., *El teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, Alcalá (Aula Magna, 23), pp. 119-98.
- 1972, *Tragicomedia de Don Duardos*, in AA. VV., *Antología de teatro del siglo xvi*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, pp. 73-134. Introdução de Federico Sainz de Robles.
- 1976, *Don Duardos*, edição de Mary Borelli, Columbia, South Carolina. Trad. para inglês.
- 1977, *Don Duardos*, edição de Stephen Reckert, in *Gil Vicente: Espíritu y letra, I. Estudios*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IV. Textos 10), pp. 257-471. Transcrição das duas versões existentes.
- 1982, *Tragicomedia de don Duardos*, edição de Alfredo Hermenegildo, in AA. VV., *Teatro español del siglo xvi*, Madrid, SGEL, pp. 115-91.

- 1983, *Tragi-comédie de Don Duardos*. [*Tragicomédia de Dom Duardos*], edição de Paul Teyssier, in AA. VV., *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 305), pp. 235-69; 880-83; 896-905. Trad. para francês.
- 1990, *Tragicomedia de Don Duardos*, edição de Alfredo Hermenegildo, in AA. VV., *Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Avila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 171), pp. 215-88.
- 1996, *Tragicomédia de Dom Duardos*, edição de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia-Teatro Nacional S. João [de Porto]. Trad. para português.
- 1996, *Tragicomedia de Don Duardos*, edição de Armando López Castro, Salamanca, Colegio de España (Biblioteca Hispánica, 32). Inclui fac-símile do texto da *Compilação* de 1562.

b.xii) Exortação da Guerra

- [s. a.], *Exortação da Guerra*, edição de Francisco Júlio Martins Sequeira, Lisboa, Francisco Franco.
- 1932, *Exortação da Guerra*, edição de Augusto C. Pires de Lima, Porto.
- 1943, *Exortação da Guerra*, edição de Augusto César Pires de Lima, Porto, Domingos Barreira (Coleção Portugal, 13).
- 1944, *Tragicomédia da Exortação da Guerra*, edição de João de Almeida Lucas, Lisboa, Ocidente (Obras Completas de Gil Vicente, II).
- 1979, *Exortação da Guerra*, edição de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco.
- 1987, *Exortação da Guerra*, edição de Albano Monteiro Soares, Porto, Porto Editora.
- 1992, *Exortação*, edição de Luís Martins, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xiii) Fadas

- 1989, *Fadas*, edição de José Camões, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xiv) Fama

- 1989, *Fama*, edição de Cristina Serôdio, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xv) Fé

[s. a.], *Avto da fee*, [s. l.], [s. i.], 4.º, Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço.

1989, *Fé*, edição de Carlos Gouveia, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xvi) Feira

1936, *Auto chamado da feyra*, edição de Marques Braga, Lisboa, Imprensa Nacional (Textos de Literatura Portuguesa, IV).

1977, *Auto da Feira*, edição de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco.

1984, «*Auto da Feira*» de *Gil Vicente*, edição de Artur Ribeiro Gonçalves, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 39).

1984, *Auto da Feira*, edição de Angelina Vasques Martins, Coimbra, Livraria Arnado. Inclui uma edição do *Auto da Visitação*, pp. 20-24.

1989, *Auto da Feira*, edição de Luís F. Lindley Cintra, Lisboa, Dom Quixote (Biblioteca de Bolso, 42).

2003, *Auto da Feira*, edição de Américo António Lindeza Diogo, Cadernos do Povo-Literatura, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal.

2014, *Auto da Feira*, ilustrações de Raquel Costa, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária».

2015, *Auto da Feira*, Lisboa, Didáctica, col. «Palavras Certas».

b.xvii) Festa

[s. a.], *Avto da festa*, [s. l.], [s. i.], 4.º, [s. f.], Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço.

1906, *Auto da Festa. Obra desconhecida*, edição de Conde de Sabugosa, Lisboa, Imprensa Nacional. Transcrição e edição fac-similada. (2.ª ed. em 1909).

1992, *Festa*, edição de José Camões, Lisboa, Quimera (Vicente).

2008, *La Fiesta*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 259-301. Trad. para castelhano.

b.xviii) Físicos

[s. a.], *Auto dos Físicos*. Impresso perdido. Mencionado no *Rol dos Livros Defesos* de 1551, Lisboa.

1946, *Auto Chamado Farsa dos Físicos*, edição de Alberto da Rocha Brito, Lisboa, Laboratórios de Benfica.

1991, *Físicos*, edição de Maria Jorge, Lisboa, Quimera (Vicente).

2008, *Los Físicos*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 183-217. Trad. para castelhano.

b.xix) Floresta d’Enganos

1972, *A Critical Edition with Introduction and Notes of Gil Vicente’s «Floresta de enganos»*, edição de Constantine C. Stathatos, Chapel Hill, University of North Carolina Press (University of North Carolina Press Studies in the Romance Languages and Literatures, CXXV).

2007, «Floresta de Enganos», in *Frágua de Amor, Floresta de Enganos*. Tradução de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, col. «Gato Maltês».

b.xx) Frágua d’Amor

1991, *Frágua*, edição de João Nuno Sales, Lisboa, Quimera (Vicente).

2007, «Frágua de Amor», in *Frágua de Amor, Floresta de Enganos*. Tradução de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, col. «Gato Maltês».

b.xxi) História de Deos

[s. a.], *Ho auto que se segue he intitulado breue sumário da história de Deos, feyto por Gil Vicente. Foy representado ao muyto alto e muyto poderoso Rey dom João o terceyro deste nome em Portugal, e aa sereníssima e muyto esclarecida Raynha dona Caterina em Almeirim, na era de MDXXVII*, [s. l.], [s. i.], 4.º, 12 h. Biblioteca Nacional de Madrid: R-3.630. Inclui *Diálogo de hums tres judeus e dous centúrios sobre a resurreyção de Christo...*

1598, *Breue summário da hystória de Deos*, [Lisboa], António Álvares, 4.º, Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço.

1922, [] *Breue sumário da história de Deus...*, in Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, ed. fac-similada do folheto do século XVI, [s. l.], [s. i.], [s. a.], conservado na Biblioteca Nacional de Madrid (R-3.630). Inclui também: *Diálogo de hūs tres judeus e dous centúrios sobre a resurreyção de Christo...*

- 1943, *Breve sumário da história de Deus*, edição de João de Almeida Lucas, Lisboa, Livraria Clássica Editora (Clássicos Portugueses, 16).
- 1990, *História de Deos*, edição de José Moreira, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 2009, *Breve Sumário da História de Deus*, edição de José Camões e Helena Reis Silva, pinturas de Ilda David, fot. de João Tuna, posf. de José Augusto Cardoso Bernardes, Lisboa, Assírio & Alvim, col. «Assíria», 14.

b.xxii) Índia

- [*Auto da Índia*]. Impresso perdido. Mencionado en el *Abecedarium B*, col. 825, de Hernando Colón, com *incipit* e número de registo: «Iesu que he ora isto he por que se vay armada, 15170»; em *Supplementum*, f. 16 v.º, existe a nota: «Gil Viceinte [*sic*], Representança en coplas portuguesas de una muger que ydo su marido a las Yndias se allegó a otros, 15170, 4.º, 2 cols.»
- 1905, *Farsa chamada Auto da Índia*, edição de Luís Callado Nunes, Lisboa, Typographia do Commercio.
- 1955-1956, *Les Indes (Auto da Índia)*, ed. de Claude-Henri Frèches, in «*Les Indes (Auto da Índia)*», *BEP*, 19, pp. 139-57. Trad. para francês.
- 1956, *Les Indes (Auto da Índia)*, edição de Claude-Henri Frèches, Lisboa, Livraria Bertrand. Trad. para francês.
- 1956, *Auto dell'India*, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia, pp. 51-66. Trad. para italiano.
- 1977, *Auto da Índia*, edição de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Francisco Franco.
- 1979, «*O auto da Índia*» de *Gil Vicente*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 8).
- 1979, *Auto da Índia*, edição de Júlio Martins; Cecília Soares; Jaime da Mota. Lisboa, Livraria Didáctica, 2.^a ed.
- 1979, *Auto da Índia*, Lisboa, Didáctica Editora. Inclui fac-símile da ed. de 1562.
- 1980, *Auto da Índia*, edição de A. Ambrósio de Pina; José Cardoso, Porto, Porto Editora.

- 1983, *Auto da Índia*, edição de Mário Fiúza, Porto, Porto Editora. 1.ª ed.: 1975.
- 1984, *Auto da Índia*, edição de María Josefa Postigo Aldeamil; Denis M. Canellas de Castro Duarte. Madrid, Universidad Complutense. Trad. para castelhano.
- 1986, *Farsa Chamada Auto da Índia*, edição de Luiz Amaro Oliveira, Porto, Porto Editora.
- 1988, *Índia*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 1991, «*Auto da Índia*» de Gil Vicente, edição de Manuel Simões, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 60).
- 1996, *Auto da Índia*, edição de José Cardoso, Braga, APPACDM Distrital de Braga (Humanidades, 44), 2.ª ed. revista e corrigida.
- 1997, *A Critical Edition of Gil Vicente's «Auto da Índia»*, edição de Constantine C. Stathatos, Barcelona, Puvill (Biblioteca Universitaria Puvill, III. Textos Literarios, 8).
- 1998, «*Auto da Índia*» de Gil Vicente: *Texto Integral e Análise da Obra*, edição de Dulce Pereira Teixeira; Lourdes Aguiar Trilho, Lisboa, Texto, 2.ª ed.
- 2008, *Auto da Índia*, adaptação de Rosa Lobato de Faria, ilustrações de Marta Martins, Vila Nova de Famalicão, Quasi, col. «Clássicos da Literatura Portuguesa Contados às Crianças», «Biblioteca Tempo dos mais Novos», Série da Helena, 4.
- 2008, *Farsa de la India*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 41-66. Trad. para castelhano.
- 2010, *Auto da Índia*, leitura guiada e propostas de trabalho de Ana Paula Dias, supervisão cient. de Carlos Reis, Lisboa, Editorial Presença, col. «Biblioteca do Aluno».
- 2014, *Auto da Índia*, ilustrações de Rodrigo Prazeres Saias, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária».

b.xxiii) Inês Pereira

- [s. a.], *Auto de Inês Pereira...* [s. l.], [s. i.], 4.º, 10 h. Biblioteca Nacional de Madrid: R-4.051. Versão diferente da que está publicada nas edições da *Cópilagam*.

- [s. a.], *Farsa de Inês Pereira*, edição de F. J. Martins Sequeira, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco (Textos Consagrados).
- [1896], *Farça de Inez Pereira*, edição de Revista Theatral, Lisboa, Revista Theatral (Bibliotheca Dramática da Revista Theatral, 6).
- 1922, *Auto de Inês Pereira*, in Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos. Edição fac-similada do folheto do século XVI, [s. l.], [s. i.], [s. a.], conservado na Biblioteca Nacional de Madrid (R-4.051).
- 1937, *Farsa de Inez Pereira*, in AA. VV., *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937). Livro em que se contêm as obras do poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 133-54.
- 1941, *Farsa de Inês Pereira*, edição de Marques Braga, in *Actividade Dramática de Gil Vicente e «Farsa de Inês Pereira»*, Lisboa, Cosmos (Biblioteca Cosmos, 9), pp. 85-127.
- [1941], *Farsa de Inês Pereira*, edição de Francisco Torrinha; Augusto César Pires de Lima, Porto, Domingos Barreira (Coleção Portugal, 11).
- 1944, *Auto de Inês Pereira*, edição de Anselmo Braamcamp Freire, in *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*, Lisboa, Revista Ocidente, pp. 473-98, 2.^a ed. rev. Inclui a transcrição paralela dos textos de 1562 e do folheto do século XVI, [s. l.], [s. i.], [s. a.], conservado na Biblioteca Nacional de Madrid (R-4.051).
- 1952-1954, *Auto de Inês Pereira*, ed. I. S. Révah, «Édition critique de l'Auto de Inês Pereira», *BHTP*, n.º 3, 1952, pp. 196-265; n.º 4, 1953, pp. 75-119, 239-90; n.º 5, 1954, pp. 227-323.
- 1953, *Auto de Inês Pereira*, edição de Paulo Quintela, [Lisboa], Artis (Obras Primas da Literatura Portuguesa. I. Gil Vicente, D).
- 1955, *Auto de Inês Pereira*, edição de I. S. Révah, in *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente, II: Edition critique de l'«Auto de Inês Pereira»*, Lisboa, Institut Français au Portugal, pp. 124-268.

- 1956, *Farsa de Inês Pereira*, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., *Teatro português e brasileiro*, Milano, Nuova Accademia, pp. 93-119. Trad. para italiano.
- [196...], *Auto de Inês Pereira*, edição de Luiz Francisco Rebello, in AA. VV., *Teatro português. Das Origens ao Romantismo*, Lisboa, pp. 41-56.
- 1970, *A Farsa de Inês Pereira*, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início.
- 1974, *Farsa de Inês Pereira*, edição de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Emp. Literária Fluminense.
- 1975, *Farsa de Inês Pereira*, edição de Albano Monteiro Soares, Porto, Porto Editora.
- 1992, «*Auto de Inês Pereira*» de *Gil Vicente*, edição de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 62).
- 1994, *Farsa de Inês Pereira*, edição de V. Caratuzzolo, Parma, Pratiche. Ed. bilingue em português e italiano.
- 1998, *Auto de Inês Pereira*, in AA. VV., *Biblioteca Virtual dos Autores Portugueses*, [Lisboa], Biblioteca Nacional de Lisboa. CD-ROM. Coordenação científica de Ivo Castro, Teresa Amado, Cristina Almeida Ribeiro e Paula Morão.
- 2003, *Auto de Inês Pereira*, edição de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Duarte Reis. Inclui ed. fac-similada do folheto da Biblioteca Nacional de Madrid (R-4.051).
- 2006, *Farsa de Inês Pereira*, ilustrações de Artur Correia, Lisboa, Bertrand, D. L.
- 2008, *Inês Pereira*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 133-181. Trad. para castelhano.
- 2014, *Farsa de Inês Pereira*, ilustrações de Ângela Vieira, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária».
- 2015, *Farsa de Inês Pereira*, ed. Carlos Reis, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária».

b.xxiv) Inverno e Verão

- 1933, *Triunfo do Inverno*, edição de Marques Braga, Lisboa, Junta de Educação Nacional. Centro de Estudos Filológicos (Textos de Literatura Portuguesa, II), Imprensa Nacional.

b.xxv) Jubileu d'Amores

Auto do Jubileu d'Amores. Impresso perdido. Mencionado no *Rol dos Livros Defesos* de 1551, Lisboa.

b.xxvi) Juiz da Beira

[*Juiz da Beira*]. Impresso perdido. Mencionado no *Supplementum*, f. 16 v.º, de Hernando Colón, com a nota: «Gil Viceinte [*sic*], Auto de 11 personas que una muger se queixa a un juez y 4 ermanos sobre un asno en coplas portuguesas, 15169, 4.º, 2 cols.»

1643, *Iviz da Beyra*, Lisboa, António Álvares, 4.º, 8 h. British Library: C.63.b.4.

1643, *Jviz da Beyra...*, Lisboa, António Álvares, 4.º, 8 h. Biblioteca Nacional de Madrid: R-11.059.

1721, *Auto do juiz da Beyra*, Lisboa, Bernardo da Costa Carvalho, 4.º, 16 pp. (2 cols.). Arquivo Nacional da Torre do Tombo: SP3492CF; SP3414CF.

1989, *Juiz*, edição de João Dionísio, Lisboa, Quimera (Vicente).

2006, *Il giudice della Beira*, a cura di Vittorio Caratozzolo, Roma, Carocci, Biblioteca medievale, 108 (Ed. bilingue: italiano e português).

2008, *El juez de Beira*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 219-258. Trad. para castelhano.

b.xxvii) Lusitânia

Auto da Lusitânia. Impresso perdido. Mencionado no *Rol dos Livros Defesos* de 1551, Lisboa.

b.xxviii) Maria Parda

[s. a.], *Pranto de Maria Parda porque vio as ruas de Lixboa com tam poucos ramos nas tauernas e ho vinbo tam caro*, [s. l.], [s. i.], 4.º, 4 h. Houghton Library, Harvard, Port. 5492.38.5. Versão diferente da que está publicada nas edições da *Copilaçam*.

1643, *Pran[to de] Maria Parda porque vio as ruas de Lisboa com tam poucos ramos nas tauernas e o vinbo tam caro*, Lisboa, António Álvares, 4.º, 3 h. Biblioteca Nacional de Madrid: R-11.059. Versão diferente da que está publicada nas edições da *Copilaçam*.

- 1645, *Pranto de Maria Parda, porque vio a ruas de Lisboa com tam poucos ramos nas tavernas & o vinho caro*, Lisboa, Domingos Carneiro, 4.º, 4 h. (2 cols.). Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 219 V (12).
- 1665, *Pranto de Maria Parda, porque vio a ruas de Lisboa com taõ poucos ramos das tavernas e o vinho caro*, Lisboa, Domingos Carneiro, 4.º (206 mm × 142 mm.), 4 h. (2 cols.). Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 1336 P (2).
- 1665, *Pranto de Maria Parda, porque vio a ruas de Lisboa com taõ poucos ramos nas tavernas e o vinho caro*, Lisboa, Domingos Carneiro, 4.º, 4 h. (2 cols.). Biblioteca da Ajuda: 154-IV (30); Arquivo Nacional da Torre do Tombo: SP3492CF; SP3414CF (2).
- 1665, *Pranto de Maria Parda, porque vio a ruas de Lisboa com taõ poucos ramos das tavernas e o vinho caro*, Lisboa, Domingos Carneiro, 4.º (200 mm × 147 mm.), 4 h. (2 cols.). Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 974 P (21).
- 1902, *Pranto de Maria Parda...*, Lisboa, As Três Bibliothecas.
- 1944, *Pranto de Maria Parda*, edição de Anselmo Braamcamp Freire, in *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*, Lisboa, Revista Ocidente, pp. 465-73, 2.ª ed. rev. Inclui as transcrições paralelas dos textos do folheto do século XVI conservado na Houghton Library, Harvard, Port. 5492.38.5, e el de 1562.
- 1963, *Il Pranto de Maria Parda*, edição de Luciana Stegagno Picchio, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- 1975, *Pranto de Maria Parda*, edição de Sebastião Pestana, Sá de Bandeira, Gráfica Huíla. Inclui fac-símiles das edições de 1522; 1562, 1586; 1643; 1645, das três de 1665 e do cód. 560 de la Biblioteca Nacional de Lisboa.
- 1993, *Maria Parda*, edição de Margarida Vieira Mendes, in *Textos de Teatro*, Amadora, Raiz (Cadernos de Literatura), pp. 37-48.
- 1993, *Pranto de Maria Parda*, edição de Armando López Castro, in *Lírica*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 370), pp. 211-22.
- 1995, *La plainte de Maria Parda*, edição de Paul Teyssier, Paris, Chandeigne (Collection Magellane). Trad. para francês. Inclui fac-símile de 1562 e do folheto do século XVI conservado na Houghton Library, Harvard, Port. 5492.38.5, e el de 1562.

2002, *Pranto de Maria Parda*, edição de Roberto Francavilla, Siena, Protagon Editori Toscani. Inclui trad. para italiano.

b.xxix) Mofina Mendes

1937, *Auto da Mofina Mendes*, in AA. VV., *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937). Livro em que se contêm as obras do poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 105-17.

1978, *Auto de Mofina Mendes*, edição de Mário Fiúza, Porto, Porto Editora.

1990, *Mofina*, edição de Maria João Brilhante, Lisboa, Quimera (Vicente).

2008, *Auto de Mofina Mendes*, adaptação de Ana Luísa Amaral, ilustrações de Helena Simas, Vila Nova de Famalicão, Quasi, col. «Clássicos da Literatura Portuguesa Contados às Crianças», «Biblioteca Tempo dos mais Novos», Série da Helena, 9.

b.xxx) Pastoril Castelbano

1832, *Pastoril Castelbano*, edição de Juan Nicolás Böhl de Faber, in *Teatro español anterior a Lope de Vega. Por el editor de la «Floresta de rimas antiguas castellanias»*, Hamburgo, Librería de Frederico [sic] Perthes, pp. 41-50.

1838, *Pastoril Castelbano*, edição de Eugenio de Ochoa, in *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días. I: Orígenes del teatro español por D. L. F. de Moratín. Piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega* (2.^a ed. en 1905, Paris, Garnier Hermanos — Colección de los Mejores Autores Españoles [«Colección Baudry»], 10)

1939, *Auto pastoril castelbano*, edição de J. L. dos Santos Silva, Coimbra. Inclui trad. para português.

1956, *Auto pastorale castigliano*, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia, pp. 37-49. Trad. para italiano.

1978, «*Auto pastoril castelbano*», edição de Sebastião Pestana, Lisboa. Inclui fac-símile.

1989, *Pastoril castelbano*, edição de María Victoria Navas Sánchez-Élez, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xxxi) *Pastoril Português*

1898, *Auto pastoril portuguez...*, Lisboa, Typographia (Rua da Barroca, 72).

1937, *Auto pastoril português*, in AA. VV., *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937). Livro em que se contêm as obras do poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 73-86.

1990, *Pastoril português*, edição de Alexandra Mariano, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xxxii) *Pregação (Sermão de Abrantes)*

1989, *Pregação*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

1993, *Sermón*, edição de Armando López Castro, in *Lírica*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 370), pp. 187-99.

b.xxxiii) *Processo de Vasco Abul (Gil Vicente et al.)*

1516, *Processo de Vasco Abul in Cancioneiro Geral*, f. 209b-211c, Almeirim-Lisboa, Herman de Campos. Biblioteca Nacional de Lisboa: Cod.110A; Cod.112A.

1904, *Processo de Vasco Abul*, in *Cancioneiro Geral*, New York, Ed. Fac-similada de 1516 (Reimp. em 1967 New York, Kraus Reprint Corporation).

1917, *Processo de Vasco Abul*, edição de A. J. Guimarães, in *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 5 vols., vol. v, pp. 249-267.

1973, *Processo de Vasco Abul*, edição de Andrée Crabbé Rocha, in *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 5 vols., vol. v, pp. 249-67. A edição segue a leitura de A. J. Gonçalves Guimarães (1910-17).

1973, *Processo de Vasco Abul*, edição de Álvaro J. da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, in *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*,

- Coimbra, Centro de Estudos Românicos (Instituto de Alta Cultura), vol. II, pp. 273-80.
- 1982, *Processo de Vasco Abul*, edição de Neil T. Miller, in Henrique da Mota *et al.*, *Obras de Henrique da Mota (As Origens do Teatro Ibérico)*, Lisboa, Sá da Costa, pp. 432-47.
- 1989, *Vasco Abul*, edição de Alina Villalva, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 1993, *Processo de Vasco Abul*, edição de Aida Fernanda Dias, in *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional, 4 vols., vol. IV, pp. 208-23.

b.xxxiv) Purgatório

- [s. a.], [*Auto da barca do purgatório*]. Impresso perdido. Mencionado em *Abecedarium B*, col. 1535, de Hernando Colón, com *incipit* e número de registo: «Remando van remadores barca de grande, 15136». No *Supplementum*, f. 6 r., existe a nota: «Barca segunda en coplas portuguesas del autor de la primera, 15136, 4.º, 2 cols.»
- 1671, *Auto da segunda barca que he a do purgatório*, Évora, Oficina da Universidade, 4.º (202 mm × 147 mm), 16 pp. (2 cols.). Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 4221 P.
- 1715, *Auto [da] segunda barca que he a do purgatório*, Lisboa, Bernardo da Costa, 4.º (187 mm × 140 mm.), 16 pp. (2 cols.). Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 975 P (5).
- 1723, *Auto da segunda barca que he a do purgatório*, Lisboa, Francico Xavier de Andrade, 4.º, 16 pp. (2 cols.). Biblioteca da Ajuda: 154-IV-2 (101); 55-II-25 (18); Arquivo Nacional da Torre do Tombo, SP3414CF (15). Fundação da Casa de Bragança/Paço Ducal de Vila Viçosa: Res 48-c adq.
- 1949, *Rappresentazione della barca del Purgatorio*, edição de Gianfranco Contini, in AA. VV., *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, Bompiani, pp. 346-59. Trad. para italiano.
- 1955, *Auto da Barca do Purgatório*, edição de Paulo Quintela, [Lisboa], Artis (Obras Primas da Literatura Portuguesa. I. Gil Vicente, III).
- 1970, *Auto da Barca do Purgatório*, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início.
- 1993, *Purgatório*, edição de José Camões, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xxxv) Quatro Tempos

- 1832, *Quatro Tempos*, edição de Juan Nicolás Böhl de Faber, in *Teatro español anterior a Lope de Vega. Por el editor de la «Floresta de rimas antiguas castellanicas»*, Hamburgo, Librería de Frederico [sic] Perthes, pp. 65-69.
- 1991, *Tempos*, edição de José Camões, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xxxvi) Quem Tem Farelos?

- 1944, *Quem Tem Farelos?*, edição de J. Dias da Silva, Porto, Educação Nacional, 2.^a ed.
- 1946, *Quem Tem Farelos?*, edição de J. Dias da Silva, in AA. VV., *Colectânea*, Porto, Educação Nacional, pp. 17-43, 3.^a ed.
- 1965, *Quem Tem Farelos?*, edição de Ernesto de Campos de Andrada, Lisboa, Seara Nova (Textos Literários. Autores de Língua Portuguesa). Reimp. de la ed. de 1938.
- 1977, *Quem Tem Farelos?*, edição de Joaquim Ferreira, Porto, Domingos Barreira.
- 1979, *Farsa de «Quem Tem Farelos?»*, edição de Angelina Vasques Martins, Porto, Porto Editora.
- 1979, *Quem Tem Farelos?*, edição de Albano Monteiro Soares, Porto, Porto Editora.
- 1979, *Quem Tem Farelos?*, edição de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Francisco Franco.
- 1985, «*Quem Tem Farelos?» de Gil Vicente*, edição de Vanda Anástacio, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 42).
- 1988, *Farelos*, edição de José Camões, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 1991, *Farsa de «Quem Tem Farelos?»*, edição de Angelina Vasques Martins, Coimbra, Livraria Arnado. Inclui uma edição do *Monólogo do Vaqueiro*.
- 1993, *Quem Tem Farelos?*, edição de José Camões, in Anrique da Mota; Gil Vicente, *Textos de Teatro*, edição de Osório Mateus; José Camões; Margarida Vieira Mendes, Amadora, Raiz (Cadernos de Literatura), pp. 20-36.
- 2000, *Quem Tem Farelos?*, Lisboa, Colibri (Repertório Básico de Teatro, 3).
- 2008, *¿Quién da Salvado?*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 67-95. Trad. para castelhano.

b.xxxvii) Reis Magos

- 1832, *Reis Magos*, edição de Juan Nicolás Böhl de Faber, in *Teatro español anterior a Lope de Vega. Por el editor de la «Floresta de rimas antiguas castellanas»*, Hamburgo, Librería de Frederico [sic] Perthes, pp. 50-56.
- 1979, *Auto dos Reis Magos*, edição de Sebastião Pestana, Lisboa. Inclui fac-símile de 1562.
- 1990, *Reis*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xxxviii) Ressurreição

- [s. a.], *Diálogo de hũs tres judeus e dous centúrios sobre a resurreyção de Christo...*, in Gil Vicente, *Ho auto que se segue he intitulado breue sumário da história de Deos, feyto por Gil Vicente. Foy representado ao muyto alto e muyto poderoso Rey dom João o terceyro deste nome em Portugal, e aa sereníssima e muyto esclarecida Raynba dona Caterina em Almeyrim, na era de MDXXVII [Historia de Dios]*, [s. l.], [s. i.], [s. a.], 4.º, Biblioteca Nacional de Madrid: R-3.630.
- 1922, *Diálogo de hũs tres judeus e dous centúrios sobre a resurreyção de Christo...*, in Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos. Edição fac-similada do folheto do século XVI, [s. l.], [s. i.], [s. a.], conservado na Biblioteca Nacional de Madrid (R-3.630).
- 1990, *Ressurreição*, edição de Fátima Silva, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xxxix) Romagem dos Agravados

- 1975, *Romagem d'agravados*, edição de Paul Teyssier, Paris, Éditions Hispaniques.
- 1990, *Romagem*, edição de Ernestina Carrilho, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 2008, *Romería de los agraviados*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 387-433. Trad. para castelhano.

b.xl) Rubena

- 1965, *Comédia de Rubena*, edição de Giuseppe Tavani, Roma, Ateneo (Officina Romanica, III. Studi e Testi Portoghesi e Brasiliani, II).

1988, *A Comédia de Rubena*, edição de Agostinho Domingues e Santiago Real Peña, Amares, Câmara Municipal de Amares. Con Trad. para português das falas em castelhano.

b.xli) São Martinho

1603, [São Martinho], in Gil Vicente, *Avto da cananea*, [Lisboa], António Álvares, 4.º Ocupa as três últimas páginas do folheto. Biblioteca da Casa de Sabugosa e de São Lourenço.

1952, *Auto de San Martinho*, edição de Eduardo González Pedroso, in AA. VV., *Autos sacramentales desde su origen hasta fines de siglo XVII*, Madrid, Atlas (BAE, 58) (1.ª ed.: 1865), p. 3.

1985, «*Auto de São Martinho*», edição de Sebastião Pestana, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural. Inclui fac-símile de 1562.

1988, *Martinho*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xlii) Sebila Cassandra

1832, *Sebila Cassandra*, edição de Juan Nicolás Böhl de Faber, in *Teatro español anterior a Lope de Vega. Por el editor de la «Floresta de rimas antiguas castellanias»*, Hamburgo, Librería de Frederico [sic] Perthes, pp. 56-65.

1921, «*Auto de la Sibila Casandra*», conforme a la edição de 1562, edição de Álvaro Giráldez, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez. Álvaro Giráldez é o pseudónimo de Aubrey Bell.

1941, *Representación del «Auto de la sibila Cassandra»*, Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad (pp. 9-24).

1944, *La sibilla Cassandra*, edição de Carlo Bo, in Elio Vittorini, *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bombiani, pp. 80-90. Trad. para italiano.

1964, *Cassandra the Sibyl*, edição de Rachel Benson, in AA. VV., *Early Spanish Plays*, edição de Robert O'brien, New York, Las Américas, vol. I. Trad. para inglês.

1970, *El auto de la sibila Cassandra*, edição de Mary Borelli, Valencia, ECIR, E. López Mezquida. Ed. bilingue inglês-espanhol.

- 1983, «*Auto*» de la sibylle *Cassandra*. [*Auto da sibila Casandra*], edição de Paul Teyssier, in AA. VV., *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, edição de Robert Marrast *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 305), pp. 201-15; 880-83; 884-88. Trad. para francês.
- 1987, *Auto de la Sibila Casandra*, edição de Miguel Ángel Pérez Priego, in AA. VV., *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos, 58), pp. 157-88.
- 1992, *Cassandra*, edição de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xliii) Serra da Estrela

- 1937, *Tragicomédia pastoril da serra da Estrêla*, in AA. VV., *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937). Livro em que se contêm as obras do poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 119-31.
- 1963, «*Tragicomédia pastoril da serra da Estrela*». *Texto princeps. Texto modernizado*, edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântida, ed. rev.
- 1993, *Serra*, edição de José Camões, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xliv) Templo d’Apolo

- 1989, *Templo*, edição de Cristina Firmino, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xlv) Tormenta

- 1988, *Tormenta*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xlvi) Velho da Horta

- [s. a.], [*O Velho da Horta*]. Impresso perdido. Mencionado no *Abecedarium B*, col. 1272, de Hernando Colón, com *incipit* e número de registo: «Pater noster criador qui es in celis poderoso, 15169»; no *Supplementum*, f. 16 v.º, existe a nota: «Representación en coplas portuguesas de un viejo que se enamoró y empobreció con la letanía, 15169, 4.º, 2 cols.»

- 1943, *O Velho da Horta*, edição de João de Almeida Lucas, Lisboa, Ocidente (Obras Completas de Gil Vicente, D).
- 1963, *O Velho da Horta*, edição de Joaquim de Oliveira, in Joaquim de Oliveira, *Humanidade e Grandeza do «Velho da Horta»*, Lisboa, Revista Ocidente, pp. 25-76.
- 1991, *Velho*, edição de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Quimera (Vicente).
- 2008, *El viejo de la buerta*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 97-131. Trad. para castelhano.

b.xlvii) Visitação

- [1910], *Monólogo do Vaqueiro*, edição de Afonso Lopes Vieira, Lisboa, A Editora. Versão portuguesa e adaptação Lopes Vieira.
- 1937, *Monólogo do Vaqueiro. 1502*, edição de Afonso Lopes Vieira, in AA. VV., *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937). Livro em que se contêm as obras do poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 71-72. Trad. para português.
- 1952, «*Auto da Visitação*» (também chamado «*Monólogo do Vaqueiro*»), acompanhado da versão portuguesa de Paulo Quintela, edição de Paulo Quintela, Coimbra, TEUC.
- 1953, *Auto da Visitação*, edição de Joaquim de Oliveira, in Joaquim de Oliveira, *A Visitação de Gil Vicente à Rainha Parida Dona Maria. Ensaios de Identificação Literária e de Encenação*, Lisboa, A. Pinto, pp. 35-43.
- 1956, *Auto della visitazione (Monologo del vaccaro)*, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia, pp. 29-35. Trad. para italiano.
- [196...], *Monólogo da Visitação*, edição de Luiz Francisco Rebello, in AA. VV., *Teatro Português. Das Origens ao Romantismo*, Lisboa, pp. 23-25.
- 1970, *Auto da Visitação*, edição de Sebastião Pestana, in *Homenaje a Elías Serra Ráfols*, Tenerife, Universidad de La Laguna, vol. III, pp. 137-70. Inclui fac-símile de 1562.
- 1990, *Visitação*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

b.xlviii) Viúvo

[s. a.], *Auto de Viúvo*. Impresso perdido. Mencionado em *Abecedarium B*, col. 583, de Hernando Colón, com *incipit* e número de registo: «Esta desastrada vida que perdiera yo en perdella quando, 14863»; na col. 712 existe a nota: «Gil Vicente, Auto de viuvo en coplas de comedia, 14863, 4.º, 2 cols.»

1832, *Viúvo*, edição de Juan Nicolás Böhl de Faber, in *Teatro español anterior a Lope de Vega. Por el editor de la «Floresta de rimas antiguas castellanas»*, Hamburgo, Librería de Frederico [sic] Perthes, pp. 74-91.

1838, *Viúvo*, edição de Eugenio de Ochoa, in *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días. I: Orígenes del teatro español por D. L. F. de Moratín. Piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega* (2.ª ed. en 1905, Paris, Garnier Hermanos, Colección de los Mejores Autores Españoles [«Colección Baudry»], 10).

1962, *A Critical Edition of Gil Vicente's «Comédia do viúvo», with Introduction and Philological Notes*, edição de Ann Titterington, Queen Mary College, Univ. of London. Tese (M.A.) datilografada com correções manuscritas.

1962, *Comedia del viudo*, edição de Alonso Zamora Vicente, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos.

1990, *Viúvo*, edição de Alina Villalva, Lisboa, Quimera (Vicente).

c) COLETÂNEAS (COM INDICAÇÃO DO TÍTULO ABREVIADO DAS OBRAS DE
TEATRO PUBLICADAS INTEGRALMENTE, QUANDO O TÍTULO DO VOLUME
NÃO É EXPLÍCITO)

[s. d.], *Obras*, Leipzig, H. Schmidt & C. Günther (Edições Lilipt), Inclui: *Festa*, pp. 57-117; *Mofina Mendes*, pp. 118-64; *Inês Pereira*, pp. 165-237; *História de Deos*, pp. 238-313; *Barca do Inferno*, pp. 314-368; *Pastoril Português*, pp. 369-408; *Alma*, pp. 409-460; *Lusitânia*, pp. 461-534; *Divisa de Coimbra*, pp. 535-592.

1902, «*Alma*» com o *fac-simile do frontespício da edição de 1586, e um estudo crítico do Auto pelo Visconde de Ouguella. «Pranto de Maria*

- de Parda» com um fac-simile do frostespício da edição de 1665, e o retrato da atriz Adelina Ruas, vestida e caracterizada de Maria Parda. «Carta a el-Rei D. João III sobre o terremoto de 1531». (Gil Vicente. Quarto Centenário do Theatro Portuguez), Lisboa, As Três Bibliothecas. Inclui: *Alma*, pp. 46-77; *Maria Parda*, pp. 78-94; *Tormenta*: pp. 95-99.*
- 1910, *Autos de Gil Vicente e Alguns Excertos*, edição de Afonso Lopes Vieira, Porto, Renascença Portuguesa (Biblioteca Lusitana). Inclui: *Visitação*, pp. 35-38; *Monólogo do Vaqueiro*, versão portuguesa do editor, pp. 39-42; *Fama*, pp. 43-62; *Velho da Horta*, pp. 63-91; *Barca do Inferno*, pp. 93-125; *Pastoril Português*, pp. 127-151; *Feira*, pp. 153-188; *Mofina Mendes*, pp. 189-217.
- 1920, *Four Plays*, edição de Aubrey F. G. Bell, Cambridge, University Press. Ed. bilingue. Inclui: *Alma*, pp. 1-22; *Exortação da Guerra*, pp. 23-35; *Almocreves*, pp. 37-53; *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, pp. 55-71. (Reimp. em 1969, New York, Kraus Reprint Co.)
- [1929], *Teatro*, edição de José Pereira Tavares, Porto, Lello & Irmão (Coleção Lusitania, 58). Inclui: *Visitação*, pp. 1-7; *Índia*, pp. 9-32; *Exortação da Guerra*, pp. 33-57; *Barca do Inferno*, pp. 59-94; *Alma*, pp. 95-126; *Inês Pereira*, pp. 127-172; *Feira*, pp. 173-212; *Mofina Mendes*, pp. 213-243.
- 1929, *The Ship of Hell*, edição de Aubrey F. G. Bell, Watford, Voss & Michael. Trad. para inglês. Inclui: *The Ship of Hell*, pp. 16-43; *The Ship of Purgatory*, pp. 45-70; *The Ship of Glory*, pp. 71-98.
- 1933, *Obras Completas, I: Obras de Devaçam*, edição de Marques Braga, Coimbra, Imprensa da Universidade, Inclui: *Monólogo do Vaqueiro*, pp. 3-8; *Pastoril Castelbano*, pp. 9-28; *Reis Magos*, pp. 29-42; *Sebila Cassandra*, pp. 43-74; *Fé*, pp. 75-88; *Auto dos Quatro Tempos*, pp. 89-114; *Mofina Mendes*, pp. 115-147; *Pastoril Português*, pp. 148-176; *Feira*, pp. 177-220; *Alma*, pp. 221-252; *Barca do Inferno*, pp. 253-292; *Barca do Purgatório*, pp. 293-329; *Barca da Glória*, pp. 330-367; *História de Deus*, pp. 368-409; *Diálogo sobre a Ressurreição*, pp. 410-422; *Cananea*, pp. 423-453; *Auto de São Martinho*, pp. 454-458. Apenas se publicou o primeiro volume.

- 1940, *Geistliche Spiele (Jedermann und Niemand. Das Spiel von den Barken. Das Spiel von der Seele)*, edição de Margarete Kühne, Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra. Trad. para alemão. Inclui: *Das Spiel von den Barken*: I. *Die Fabrt zur Hölle*, pp. 11-60; II. *Das Fegefeuer*, pp. 61-102; III. *Die Erlösung*, pp. 103-141; *Das Spiel von der Seele*, pp. 143-178.
- 1940, *Obras (Estudo com transcrições de toda a obra vicentina, e as peças completas da «Exhortação da Guerra»* [pp. 225-248], *«Alma»* [pp. 14-180], *«Côrtes de Júpiter»* [pp. 281-308], *«Inez Pereira»* [pp. 309-349] e *«Quem Tem Farelos?»* [pp. 351-374], *Notas e Glossário. Texto Segundo a Edição Princeps de 1562)*, edição de Arlindo de Sousa, Porto, Livraria Civilização.
- 1942, *Obras en español*, edição de Ricardo E. Molinari, Buenos Aires, Nuevo Romance (Libros Raros y Curiosos, 3). Inclui: *Pastoril Castelbano*, pp. 11-28; *Reis Magos*, pp. 29-42; *Sebila Cassandra*, pp. 43-72; *Quatro Tempos*, pp. 73-96; *Barca da Glória*, pp. 96-130; *São Martinbo*, pp. 131-136; *Comédia do Viúvo*, pp. 137-176; *Dom Duardos*, pp. 177-250.
- 1944, *Obras*, edição de Marques Braga, Lisboa, Livraria Sá da Costa (Coleção de Clássicos Sá da Costa. Edição Miniatura). Inclui: *Alma*, pp. 1-37; *Barca do Inferno*, pp. 39-82; *Mofina Mendes*, pp. 83-118; *Serra da Estrela*, pp. 119-152; *Auto Pastoril Português*, pp. 153-184; *Cortes de Júpiter*, pp. 185-220; *Exortação da Guerra*, pp. 221-251; *Inês Pereira*, pp. 252-305; *Almocreves*, pp. 307-345.
- 1946, *Teatro y poesía*, edição de Concha Salamanca, Madrid, Aguilar (Crisol, 155). Inclui: *Monólogo do Vaqueiro*, pp. 33-38; *Pastoril Castelbano*, pp. 40-68; *Reis Magos*, pp. 70-90; *Auto de la Sebila Cassandra*, pp. 93-136; *Quatro Tempos*, pp. 138-170; *Barca da Gloria*, pp. 171-222; *São Martinbo*, pp. 223-230; *Viúvo*, pp. 235-296; *Amadís de Gaula*, pp. 301-368; *Ciganas*, pp. 373-386.
- 1952, *Inês Pereira, eine Posse. Das Spiel von der Seele*, edição de Moriz Rapp; Margarete Kühne, Coimbra, TEUC. Trad. para alemão.
- 1953-1954, *Teatro*, edição de Enzo di Poppa Vulture, Firenze, Sansoni, 2 vols., Trad. para italiano. Inclui: *Visitação*, pp. 5-13; *Pastoril Castelbano*, pp. 15-34; *São Martinbo*, pp. 35-51; *Reis Magos*, pp. 53-61; *Alma*,

- pp. 63-94; *Sebila Cassandra*, pp. 95-125; *Fé*, pp. 127-143; *Quatro Tempos*, pp. 145-172; *Barca do Inferno*, pp. 173-207 (Reimp. em *Antologia delle letterature portoghese e brasiliana*, edição de Cesco Vian, Milano, Fratelli Fabbri, 1969); *Purgatório*, pp. 209-240; *Barca da Glória*, pp. 241-274; *Pastoril Português*, pp. 275-301; *Feira*, pp. 303-340; *História de Deos*, pp. 341-379; *Diálogo sobre a Ressurreição*, pp. 381-396; *Cananea*, pp. 397-426; *Mofina Mendes*, pp. 427-459; *Festa*, pp. 461-94; *Viúvo*, pp. 497-536; *Rubena*, pp. 537-599; *Devisa de Coimbra*, pp. 601-635; *Floresta de Enganos*, pp. 637-681; vol. II: *Exortação da Guerra*, pp. 3-29; *Cortes de Jupiter*, pp. 31-61; *Dom Duardos*, pp. 63-135; *Frágoa d'Amor*, pp. 137-167; *Templo d'Apolo*, pp. 169-198; *Nau de Amores*, pp. 199-232; *Serra da Estrela*, pp. 233-262; *Inverno e Verão*, pp. 263-316; *Amadis de Gaula*, pp. 317-360; *Romagem dos Agravados*, pp. 361-402; *Quem Tem Farelos?*, pp. 405-429; *Índia*, pp. 431-54; *Fé*, pp. 455-488; *Velbo da Horta*, pp. 489-520; *Fama*, pp. 521-545; *Ciganas*, pp. 547-560; *Inês Pereira*, pp. 561-605 (Reimp. em *Antologia delle letterature portoghese e brasiliana*, edição de Cesco Vian, Milano, Fratelli Fabbri, 1969); *Juiz da Beira*, pp. 607-642; *Clérigo da Beira*, pp. 643-680; *Almocreves*, pp. 681-710; *Lusitânia*, pp. 711-754; *Físicos*, pp. 755-784.
- 1958, *Trilogie des Barques*, edição de Andrée Crabbé Rocha, Coimbra, TEUC. Trad. para francês.
- 1959, *Teatro de Gil Vicente*, edição de António José Saraiva, Lisboa, Portugália. Inclui: *Quem Tem Farelos?*, pp. 67-87; *Barca do Inferno*, pp. 89-123; *Alma*, pp. 133-160; *Inês Pereira (1523)*, pp. 161-202; *Feira*, pp. 263-297.
- [1960], *Os Autos das Barcas*, edição de Augusto César Pires de Lima, Porto, Domingos Barreira (Coleção Portugal, 26). Inclui: *Barca do Inferno*, pp. 47-85; *Barca do Purgatório*, pp. 87-120; *Barca da Glória*, pp. 121-159.
- [1962], «*Auto de Mofina Mendes*». *Diálogo Infantil da «Comédia de Rubena»*, edição de António A. Machado de Vilhena, Porto, Domingos Barreira (Coleção Portugal, 33). Inclui: *Mofina Mendes*, pp. 65-85.
- 1962, *Obras dramáticas castellanas*, edição de Thomas R. Hart Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 156). Inclui: *Auto de la visitación*, pp. 1-6; *Auto Pastoril Castellano*, pp. 7-24; *Auto de los Reyes Magos*,

- pp. 25-38; *Auto de San Martín*, pp. 39-42; *Auto de la Sebila Cassandra*, pp. 43-68; *Auto de los cuatro tiempos*, pp. 69-94; *Auto de la Barca de la Gloria*, pp. 95-126; *Comedia del viudo*, pp. 127-160; *Tragicomedia de Don Duardos*, pp. 161-227; *Auto de las gitanas*, pp. 229-236; *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, pp. 237-272.
- 1963, *Obra teatral y poética*, edição de Alonso Zamora Vicente, Monterrey, Ediciones Oasis.
- 1965, *Comemorações do Quinto Centenário de Gil Vicente*, Porto, Círculo de Cultura Teatral-Teatro Experimental do Porto. Inclui: *Feira*, pp. 17-37; *Índia*, pp. 39-51; *Barca do Inferno*, pp. 53-77.
- 1966, *Don Duardos, autos y selección poética*, edição de Mercedes Guilén, Madrid, Taurus (Temas de España, 42). Inclui: *Tragicomedia de Don Duardos*, pp. 13-99; *Auto de la Sebila Cassandra*, pp. 103-132; *Auto de la Barca de la gloria*, pp. 133-167.
- 1966-1968, *Obras completas. Edição segundo o texto da princeps, com explicação integral e abundantes notas. Edição comemorativa do V centenário do nascimento de Gil Vicente*, edição de Reis Brasil, Lisboa, Minerva, 3 vols.; 1970. Inclui: vol. I: *Visitação*, pp. 14-23; *Auto Pastoral Castelhana*, pp. 28-70; *Auto dos Reis Magos*, pp. 74-101; *Sebila Cassandra*, pp. 106-167; *Auto de São Martinho*, pp. 172-178; *Quem Tem Farelos?*, pp. 180-237; vol. II: *Índia*, pp. 46-105; *Fé*, pp. 110-141; *Fadas*, pp. 146-217; *Quatro Tempos*, pp. 222-272; vol. III: *Velho da Horta*, pp. 12-88; *Exortação da Guerra*, pp. 92-145; *Comédia do Viúvo*, pp. 150-241.
- 1967, *Autos das Três Barcas*, Lisboa, Estúdios Cor. Ed. fac-similada da *Copilaçam* de 1586.
- 1971, *Antologia do Teatro de Gil Vicente*, edição de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Grifo. Inclui: *Alma*, pp. 13-40; *Feira*, pp. 41-74; *História de Deus*, pp. 99-133; *Barca do Inferno*, pp. 135-167; *Inês Pereira*, pp. 205-246; *Índia*, pp. 271-289; *Quem Tem Farelos?*, pp. 291-310; *Carta de Gil Vicente ao rei D. João III sobre o sermão que pregou aos frades de Santarém*, pp. 359-364.
- 1971, *Três Autos e Uma Farsa*, edição de António Manuel Couto Viana, Lisboa, Verbo. Inclui: *Alma*, pp. 7-35; *Barca do Inferno*, pp. 37-71; *Auto de Mofina Mendes*, pp. 73-100; *Inês Pereira*, pp. 101-142.

- 1972, *Farces and Festival Plays*, edição de Thomas R. Hart, Eugene, University of Oregon. Inclui: *Índia*, pp. 64-84; *Quem Tem Farelos?*, pp. 87-108; *Frágua de Amor*, pp. 111-138; *Cortes de Júpiter*, pp. 141-164; *O Triunfo do Inverno*, pp. 167-215.
- 1973, *Dois Autos de Gil Vicente: «Mofina Mendes» e «Alma»*, edição de Sousa da Silveira e Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura-Fundação Casa de Rui Barbosa (coleção de Estudos Filológicos), 3.^a ed.
- 1973, *Portugisisk dramatiker på grensen mellom Middelalder og Renaissance. Med oversettelse av fem av hans spill: «Gamlingen i haven», «Spillet om sjelen», «Farsen om Inês Pereira», «Kort beretning om Guds historie», «Spillet om Mofina Mendes»*, edição de Leif Sletsjøe, Oslo, Gyldendal. Trad. para norueguês. Inclui: *Gamlingen i haven*, pp. 81-105; *Spillet om sjelen*, pp. 106-131; *Farsen om Inês Pereira*, pp. 132-168; *Kort beretning om Guds historie*, pp. 169-201; *Spillet om Mofina Mendes*, pp. 202-227.
- 1974, *Autos*, edição de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Agir (Nossos Clássicos, 105). Inclui: *Inês Pereira*; *Feira*.
- 1975, *Os Autos das Barcas*, edição de Luiz Francisco Rebello, Mem Martins (Lisboa), Europa-América, Inclui: *Barca do Inferno*, pp. 27-61; *Purgatório*, pp. 63-90; *Barca da Glória*, pp. 91-120; *Barca da Glória* (trad.), pp. 121-145.
- 1975, *Sátiras Sociais*, edição de Maria de Lourdes Saraiva, Mem Martins (Lisboa), Europa-América. Inclui: *Índia*, pp. 27-52; *Quem Tem Farelos?*, pp. 53-81; *Inês Pereira*, pp. 82-132; *Juiz da Beira*, pp. 133-172; *Almocreves*, pp. 173-208; *Romagem dos Agravados*, pp. 209-263.
- 1978, *Teatro*, Lisboa, Círculo de Leitores. Inclui: *Velbo da Horta*, pp. 9-30; *Barca do Inferno*, pp. 31-54; *Alma*, pp. 55-77; *Inês Pereira*, pp. 79-108; *Juiz da Beira*, pp. 109-132; *Diálogo sobre a Ressurreição*, pp. 133-141; *Feira*, pp. 143-169.
- 1983, *Obras-Primas do Teatro Vicentino*, edição de Segismundo Spina, São Paulo, Difel, 4.^a ed. Inclui: *Velbo da Horta*, pp. 35-59; *Quem Tem Farelos?*, pp. 61-79; *Mofina Mendes*, pp. 81-104; *Barca do Inferno*, pp. 105-134; *Alma*, pp. 135-160; *Inês Pereira*, pp. 161-195; *Feira*, pp. 197-227;

- Almocreves*, pp. 229-254; *Romagem de Agravados*, pp. 255-289; *Lusitânia*, pp. 291-324.
- 1983, *Teatro*, edição de Thomas R. Hart, Madrid, Taurus (Temas de España, 139). Inclui: *Pastoril Castellano*, pp. 47-58; *Sebila Cassandra*, pp. 59-80; *Quatro Tempos*, pp. 81-99; *Barca da Glória*, pp. 101-125; *Dom Duardos*, pp. 127-186.
- 1983, *Teatro*, edição de Gilberto Moura, Lisboa, Ulisseia (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 12). Inclui: *Índia*, pp. 45-62; *Barca do Inferno*, pp. 63-93; *Purgatório*, pp. 95-119; *Inês Pereira* pp. 121-57.
- 1983, *O Velho da Horta. Barca do Inferno. Inês Pereira*, edição de Segismundo Spina, São Paulo, Brasiliense. 14.^a ed.
- 1984, *Antologia do Teatro de Gil Vicente*, edição de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3.^a ed. Inclui: *Fé*, pp. 15-24; *Mofina Mendes*, pp. 25-52; *Barca do Inferno*, pp. 53-90; *Purgatório*, pp. 91-120; *Alma*, pp. 121-151; *História de Deus*, pp. 153-191; *Feira*, pp. 193-230; *Índia*, pp. 231-250; *Velho da Horta*, pp. 251-276; *Quem Tem Farelos?*, pp. 277-300; *Inês Pereira*, pp. 301-347; *Carta que Gil Vicente mandou de Santarém...*, pp. 401-407.
- 1987, *As Barcas. Las Barcas*, edição de Armando López Castro, León, Universidad de León.
- 1987, *Os Autos das Barcas*, edição de J. Tomaz Ferreira, Mem Martins (Lisboa), Europa-América.
- 1988, *Teatro*, edição de António José Saraiva, Lisboa, Dinalivro. Inclui: *Barca do Inferno*, pp. 91-125; *Alma*, pp. 135-161; *A Farsa de Inês Pereira*, pp. 163-204; *Feira*, pp. 265-303.
- 1992, *Trilogia delle barche*, edição de Gianfranco Contini, Torino, Einaudi. Trad. para italiano.
- 1994, *Teatro*, edição de Antonio Ponz, Barcelona, Orbis-Fabbri. Inclui: *Dom Duardos*, pp. 11-103; *Ciganas*, pp. 105-117; *Viúvo*, pp. 119-165; *Visitação*, pp. 169-174; *Pastoril Castelhana*, pp. 175-197; *Sebila Cassandra*, pp. 199-232; *Reis Magos*, pp. 233-247.
- 1994, *Textos de Teatro*, edição de Osório Mateus, Amadora, Raiz (Cadernos de Literatura). Inclui: *Índia*, pp. 5-19; *Feira*, pp. 20-48.

- 1995, *Barca da Glória. Nao d'amores*, edição de Maria Idalina Resina Rodrigues, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 213). Inclui: *Barca da Glória*, pp. 61-100; *Nao d'amores*, pp. 101-136.
- 1996, *Índia. Barca do Inferno. Inês Pereira*, edição de Benjamim Abdala (Junior), São Paulo, SENAC. Inclui: *Índia (1509)*, pp. 13-33; *Barca do Inferno (1507)*, pp. 35-70; *Inês Pereira (1525)*, pp. 71-115.
- 1996, *Boat Plays: the boat to heaven, the boat to hell, the boat to purgatory*, edição de David Johnston, Bath, Absolute (Absolute Classics). Trad. para inglês.
- 1996, *Teatro Castellano*, edição de Manuel Calderón, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 26). Inclui: *Visitação*, pp. 3-9; *Pastoril Castelhana*, pp. 11-29; *Reis Magos*, pp. 31-44; *São Martinho*, pp. 45-49; *Quatro Tempos*, pp. 51-79; *Sebila Cassandra*, pp. 81-111; *Viúvo*, pp. 113-151; *Barca da Glória*, pp. 153-185; *Dom Duardos*, pp. 187-261; *Ciganas*, pp. 263-273; *Amadis de Gaula*, pp. 275-318.
- 1997, *Three Discovery Plays*. Edição de Anthony Lappin, Warminster, Aris & Phillips. Ed. e trad. para inglês. Inclui: *Barca do Inferno*, pp. 27-113; *Índia*, pp. 114-167; *Exortação da Guerra*, pp. 168-220.
- 2000, *Repertório Escolar: Alma, Barca do Inferno, Feira, Índia, Inês Pereira*, edição de José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Dom Quixote. Inclui: *Alma*, pp. 33-61; *Barca do Inferno*, pp. 63-95; *Feira*, pp. 97-129; *Índia*, pp. 131-149; *Inês Pereira*, pp. 151-189.
- 2002, *Autos de las barcas. Auto de la Barca del Infierno. Auto de la Barca del Purgatorio. Auto de la Barca de la Gloria. Auto de la Feria*, edição de Andrés-José Pociña Lopez, [Alcalá de Henares], Universidad de Alcalá. Inclui trad. para castelhano de *Barca do Purgatório* e de *Auto da Feira*.
- 2002, *Gil Vicente 1502. Visitação. Pastoril Castelhana*, edição de José Camões, Lisboa, Edições Duarte Reis.
- 2003, *Auto da Lusitânia e Triunfo do Inverno*, Lisboa. Hugin.
- 2003, *Poemas e Cantigas de Gil Vicente*, introdução, seleção e tradução de Fernando Carmino Marques, Guarda, Câmara Municipal [livro + CD-ROM].
- 2008, *Autos*, Matosinhos, Quidnovi, Grandes autores portugueses, col. «120 Anos» JN, 9.

- 2008, *Las Farsas, traducción, introducion y notas*, edição de Manuel Calderón, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 387-433. Trad. para castelhano. Inclui *Farsa de la India*, pp. 41-66; *¿Quién da salvado?*, pp. 67-95; *El viejo de la buerta*, pp. 97-131; *Inês Pereira*, pp. 133-181; *Los Físicos*, pp. 183-217; *El juez de Beira*, pp. 219-258; *La Fiesta*, pp. 259-301; *El clérigo de Beira*, pp. 303-350; *Los almocrebes*, pp. 351-385; e *Romería de los agraviados*, pp. 387-433.
- 2008, *Autos das Barcas*, revisão de Francisca Rodrigues, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, col. «Biblioteca Essencial».
- 2015, *Autos: Índia, Barca do Inferno, Inês Pereira*, ed. Ana María García Martín e Pedro Serra, Coimbra, Angelus Novus, Centro de Literatura Portuguesa.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

II Parte

TEMAS E FORMAS

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

VI

Formas del discurso vicentino

Armando López Castro

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

En la historia de la cultura son siempre más importantes las continuidades que las rupturas. Uno de esos períodos bisagra es el siglo xv, momento otoñal de metamorfosis en el que se elaboran los fermentos de la futura primavera. Tal vez aquello que mejor lo define, dentro de la unidad cristiana entonces vigente, sea el descubrimiento de la persona, o más concretamente, la relación singular entre la persona y el grupo, que se construye en el nivel de la afectividad y se expresa a través de una serie de imágenes sensoriales, llenas de tensiones y contrastes, cuya diversidad está destinada a poner de relieve el espíritu vital que las anima. Esta unidad en lo diverso, que es uno de los principios básicos del arte medieval, rige también la escritura de Gil Vicente, elaborada para mantener el equilibrio de repetición e innovación¹.

Si la diversidad cultural va en contra de la homogeneidad histórica, lo mismo sucede a nivel lingüístico, donde el discurso dramático de Gil Vicente, experimental y polimórfico, no puede ser reducido fácilmente a una fórmula única. Sin dejar de tener en cuenta sus formas actualizadas, que responden a una tradición determinada, como sucede con los textos religiosos, jurídicos y científicos, debemos fijarnos en los procedimientos

¹ La obra clásica de este momento otoñal sigue siendo el libro de J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, publicado en Holanda en 1919 y que se tradujo en Francia en 1932 con el título de *Le déclin du Moyen Age*, cuya idea de decadencia va en contra de la vitalidad destacada por Huizinga. En cuanto al discurso vicentino, donde la repetición se combina con la variación, remito al breve trabajo de S.Reckert, *O Essencial sobre Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1993, p. 46.

internos del discurso dramático, sometidos al diseño de un ahorro económico y aceptados por el espectador, en la experiencia inmediata de la escenificación, en virtud de un principio de coherencia o sistematicidad. Los mecanismos lingüísticos del discurso denuncian por sí mismos el grado de resistencia por parte de quien los utiliza y dentro de la *mediación* entre dramaturgo y espectador, que no es más que un juego o pacto tácito, hay que fijarse en la soberanía del significante, en una línea expresiva que domina sobre las demás hasta desplazarlas y se convierte en eje portador de sustancia. En este sentido, nadie puede olvidar que el propio Gil Vicente clasificó sus obras en tres categorías, «moralidades, farsas e comedias», y que dentro de las primeras, menos complejas que las francesas, lo que domina es el uso de la alegoría, concebida como desdoblamiento de dos mundos, el natural y el sobrenatural, y destinada a establecer una relación entre lo sagrado y lo profano. Dado que la alegoría supone el dominio del contenido doctrinal sobre la acción y la imagen, restringiendo bastante su objetivo didáctico la libertad del dramaturgo, nos movemos dentro de un proceso dialéctico, que va de lo diabólico a lo angélico y cuyo núcleo reside en la combinación de ideas abstractas e imágenes cósmicas.

En el fondo, el hábito alegórico de ver el mundo, basado en el *subterfugio*, que se remonta a los tiempos anteriores a Platón y que dentro de la cultura medieval comienza con la *Consolación de la filosofía* de Boecio, donde la abstracción personificada de la Filosofía conversa con el autor, que escucha y plantea preguntas, y alcanza su apogeo en el primer *Roman de la Rose*, el de Guillaume de Lorris, que se presenta como una obra de iniciación, como un arte ideal que progresa desde el deseo de posesión hasta el abandono, y más tarde en la *Divina Comedia*, cuya agilidad para moverse en las alturas de una teología inaccesible revela, por parte de Dante, un deseo de penetrar en el más allá, donde lo concreto se ordena mágicamente hacia lo eterno, según los modelos antiguos de las metamorfosis, tales obras nos hacen ver que el discurso alegórico se presenta como una forma poética, es decir, creadora, en la que se integran la intención, la acción simbólica y la moraleja, resultando de tal integridad una expresión de carácter ambivalente, cuya ambigüedad, nacida del enigma, del habla encubierta y oscura, se convierte en un mecanismo intermedio de transición

dogmática entre dos mundos, el de la condena y el de la salvación, como se puede ver en las *Confesiones* de San Agustín (libro v, cap. xiv; y libro vi, cap. iv) y, siguiendo sus pasos, en el *Auto da Alma* (1518), de Gil Vicente, obra dramática llena de símbolos, en donde el alma, dudando entre el Diablo y el Ángel, opta libremente por la vía del sacrificio, adorando el crucifijo, siendo reconfortada por la Iglesia gracias a los méritos de la pasión de Cristo y jugándose su destino ante el espectador.

Se ha subrayado, por parte de la crítica, que *A Geração Humana* y el *Auto da Alma* son variaciones gemelas de la vida como peregrinación y de la Iglesia como posada, lo cual hace que en la segunda el tópico del *locum refrigerii*, de tanta aceptación en la Edad Media, ocupe un primer plano. En esta pieza dramática, que pertenece a la misma serie de las *Barcas*, más importante que la confrontación entre los dos órdenes, representados por el Ángel y el Diablo, lo es el proceso de *sustitución* que se produce en el auto, propio de la interpretación alegórica, mediante el cual la ansiedad del Alma por identificarse con la Virgen, intercesora entre Dios y los hombres, es el que asegura el paso de un mundo a otro, según vemos en esta breve alusión de la «Oração para Santo Agostinho»:

Oh, fermosa face bela,
oh, resplendor divinal,
que sentistes,
quando a cruz se pôs à vela,
e, posto nela,
o filho celestial
que paristes!

Dentro del culto mariano que atraviesa la Edad Media, difundido por Bernardo de Claraval, el papel mediador de María sirve aquí para integrar lo humano en lo teológico. A través de un sutil *rito de paso*, donde se produce la sustitución de la nave del Estado por la posada de la Iglesia, la encarnación de María se presenta como arquetipo de salvación. La asociación de la cruz con la vela («quando a cruz se pôs à vela»), sirve para poner en evidencia el equilibrio entre la abstracción y la realidad, entre lo simbólico

y lo teológico. La función de huésped que desempeña la Iglesia en el camino de salvación, aludida ya en el argumento inicial («Esta *estalajeira* das almas é a madre Santa Igreja»), y reforzada por la parábola del Buen Samaritano, incluida en la *Vita Christi* de Ludolfo de Saxe, sirve para hacer del viaje alegórico una representación dramática de la vida humana. Al ser la escenificación una *fictio personae*, la alegoría no se limita a un simple recurso retórico, mediante el cual se pasa de un sentido literal a un sentido figurado, que es el que se desea transmitir, sino que además se produce una *inversio* o intercambio entre lo inmediato que se dice y lo latente que se sugiere, siendo tal intercambio, inventado por la imaginación creadora del dramaturgo, el que hace posible que lo irreal, el mundo construido dramáticamente, resulte *creíble* para el espectador. En la medida en que Gil Vicente organiza el auto como *representación*, entendida como creación artística de una nueva realidad, la autonomía del discurso alegórico consiste en *parecer* verdadero, aunque no lo sea, en crear una *ilusión* de realidad, mediante el cual lo real, el paso del Alma por la vida, adquiere una dimensión teológica, como ocurrirá más tarde en los autos sacramentales. De este modo, lo que hace el discurso alegórico, tal como aquí lo emplea Gil Vicente, es buscar un orden posible de creación, reuniendo las significaciones dispersas e integrándolas en una nueva forma de ver el mundo. La alegoría cumple así una función sincrética de *reconocimiento*, no de simple imitación, de espacio abierto para la intermediación².

La sátira ha sido siempre necesaria para vivir con dignidad. Un país sin sátira es un país aletargado, sin nervio, y la definición de Juvenal («Difficile est saturam non scribere, nam quis iniquae / tam patines urbis»), que apunta a un equilibrio de los desajustes sociales, podría ser válida en cualquier tiempo. El significado de *satura* como miscelánea fue establecida por los

2 En tiempos recientes, por lo que se refiere a la alegoría, se ha dado un desplazamiento cada vez mayor de lo retórico (ejemplificado por el estudio de J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986, pp. 275-361), a lo semántico (véanse los estudios de Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990; y de A. Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002). En cuanto a la representación del auto, tengo en cuenta, entre otros, los artículos de Fernando de Mello Moser, «Liturgia e iconografía na interpretação do *Auto da Alma*», en *Discurso Inacabado*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 117-144; y de T. Albaladejo «Calderón de la Barca y Gil Vicente», en *Calderón y la cultura europea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

poetas romanos en una doble convención de fondo y forma, de propósito moral y técnica literaria. Durante este amplio período fueron pocos los escritores que lograron integrar ambos componentes, la actitud y la forma, y uno de ellos fue Gil Vicente, que no pierde ocasión para la crítica y utiliza la sátira como elemento *transgresor* de los valores establecidos. Si el acto mismo de escribir, en su experiencia extrema, es un acto transgresivo, el lenguaje de la locura, debido a su carácter subversivo, apunta a un vacío de sentido, donde la palabra no encuentra obstáculos para ser dicha. En su desnudez, se abre una ausencia constitutiva, un movimiento de ilimitación llevado a su término, donde el habla analítica, siempre excesiva, no cuenta y lo que se pone a prueba es el juego de las posibilidades.

El lenguaje de la locura, que se presenta al margen de reglas y convenciones, forma parte de todo ese «mundo al revés», propio de la «contra-cultura» popular, según la certera expresión de Mikhail Bakhtine, y cubre una amplia gama en el teatro vicentino, que va desde la parodia carnavalesca del *Sermão à Rainha Dona Lianor*, en donde el autor, dirigiéndose a hipotéticos detractores, declara: «A estos respondo que me den licencia / aquesta vez sola, ser loco por hoy», hasta el testamento burlesco del *Pranto de Maria Parda*, pasando por el personaje de Joane de la *Barca do Inferno*, que halla su continuación en la imagen invertida de la *Nau de Amores*, llena de locos enamorados y en donde el «parvo», el loco arquetípico, es en realidad el cuerdo. La figura del loco es la representación de un mundo primordial, anterior al orden y al derecho, de un tiempo edénico, que, al formar parte de la naturaleza y no de la historia, se inscribe en el ámbito de lo sagrado. A este dominio de lo sagrado, concebido como lo no revelado aún, pertenece la tradición de la *Stultifera navis mortalium*, en la línea de Luciano, inspirada en el ciclo mitológico de los Argonautas y de la que se hacen eco Sebastian Brant en su poema *Narrenschiff*, compuesto en 1492, el óleo de Jerónimo Bosco *La nave de los locos*, pintado en los últimos años del siglo xv, y algunas piezas dramáticas de Gil Vicente, sobre todo las farsas, donde el testimonio social resulta más intenso y se echa de menos la falta de totalidad. Ciertamente, la sátira se relaciona con otras formas del lenguaje cómico, como la parodia y la ironía, pero es en la farsa donde cumple mejor su función:

corregir por medio del ridículo, buscar una respuesta más que una pregunta y servirse de la máscara como forma de revelar lo oculto. Más que como designación genérica Gil Vicente utiliza la sátira como visión del mundo, sin alarde de explosión verbal, típica del Barroco, y su discurso satírico utiliza una oposición binaria: la nostalgia del orden que el texto recrea es la antítesis del desorden de una sociedad en descomposición, contraste que se mueve en los límites de una lucha entre libertad y censura.

La mirada de Gil Vicente es aguda e implacable sobre la sociedad de su tiempo, pero le interesa tanto inventar un tipo como promover una denuncia. Y aunque la autonomía estética de la sátira se haya desarrollado en los tiempos modernos, no por ello el grado de ficción debe quedar al margen de su construcción lingüística. En el caso del dramaturgo portugués, la modalidad satírica tiene una actualidad perenne cuando, jugando con lo implícito, denuncia la falsa apariencia, cuando recurre a la figura del loco para desenmascarar la creencia de que lo real es lo racional. Así, deformando los hechos, afirmando la vida por encima de la idea, busca despertar conciencias, por eso el discurso satírico está siempre del lado de lo abierto, de la potencialidad de lo oculto o no cerrado. Si en la *Barca do Inferno* la ignorancia, el no ser nadie o quizás alguien («Samica alguém»), es lo que permite a Joane alcanzar la salvación, según expresa el ángel barquero («Tu passarás se quiseres, / porque em todos teus fazeres / por malícia nom erraste. / Tua *simpreza* t'abaste / para gozar dos prazeres»), en la *Nau de Amores*, que también debe ser leída en clave satírica, la figura del *frade doudo*, que «d'amores enloqueció», según dice el Paje, se vale de la canción para expresar la nostalgia de la unidad perdida:

Caravela de Lisboa
vai por porros a Castela:
vento bueno nos há-de levar.
Quem fosse o capitão dela!

El viaje a la «Insula de la Ventura», que el príncipe de Normandía pretende realizar, es una forma de viaje al Paraíso, según revela el tópico del *imram* en la tradición céltica irlandesa, de alejarse de la fiebre de la conquista ul-

tramarina, cuya corrupción había alcanzado a toda la corte, y volver a la simplicidad de los primeros tiempos («Não havia em Portugal / nos tempos mais ancianos / tantas maneiras de enganos, / nem tantos males dum mal», confiesa el escudero travestido de viuda en la *Floresta de Enganos*). En el fondo, el deseo de embarcarse que expresa el fraile («Que ferosa caravela! / Quem fosse o capitão dela!»), reforzado por el estribillo de la cantiga («Vento bueno nos ha-de levar. / Garrido he o vendaval»), que aparece en *O Triunfo do Inverno*, en donde el viento como símbolo amoroso favorece el viaje, no hace más que subrayar la nostalgia por un orden perdido. Y lo que hace el discurso satírico, mediante el desenmascaramiento y la estilización, es romper los límites de lo establecido y volver al caos originario, buscar el equilibrio a través de la risa. De esta manera, el lenguaje de la locura, en la medida en que aparece como desmitificación del lenguaje normal, rechaza la domesticación y actúa desde la radicalidad para ser algo diferente. Es creativo en cuanto nos hace vivir en cualquier otro mundo imaginable, en cuanto nos desplaza desde lo histórico, congelado y fijo, a un estado de inocencia³.

En la IV de sus *Notas Vicentinas* (1922), refiriéndose a las dotes plásticas y musicales de Gil Vicente, la ilustre romanista Carolina Michaëlis de Vasconcelos habla de «o ímpeto lírico que o distingue», y más adelante, concreta este impulso en su comunicación íntima con el pueblo y en su entusiasmo por la naturaleza. Ambas cualidades son propias de los artistas que vivieron en el «otoño de la Edad Media», formados en la tradición medieval y a la vez abiertos a los nuevos tiempos renacentistas. Y como señalaría más tarde T. S. Eliot en su célebre ensayo «La tradición y el talento individual», cualquier escritor empieza a formarse en una rela-

³ Refiriéndose a esta nave imaginaria, que navega por un mar de gran altura y está abierta a todas las rutas posibles, señala M.Foucault: «La moda consiste en componer estas naves cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad», en *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1979, vol. 1, p. 21. En cuanto a un análisis del tópico *Stultifera navis* en la *Nau de amores*, remito al estudio de A. J. Pociña López, *Gil Vicente y las naves de los locos*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2006, pp. 137-140. Respecto a la vertiente satírica de la farsa *O Juiz da Beira*, que guarda ciertas analogías con la forma de la *sottie* francesa y en donde la actuación de Pero Marques, guiado por el sentido común tanto se parece a la de Sancho en la ínsula Barataria, remito al ensayo de J. A. Cardoso Bernardes, «O Juiz da Beira e os sentidos da sátira vicentina», en *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp. 89-111.

ción dialéctica con la tradición a la que pertenece, a la que modifica y es modificado por ella. Si tenemos en cuenta que lo poético en Gil Vicente sirve para realizar lo dramático, no para estorbarlo, y viene reclamado por la acción misma, lo que hace que el espectador perciba en todo momento la intensidad de una situación dramática poéticamente realizada, habría que estudiar en el teatro vicentino hasta qué punto lo más intensamente poético expresa también lo más intensamente dramático. Partiendo del hecho de que en la escritura de Gil Vicente poesía y drama se confunden, lo cual era bastante frecuente en la tradición medieval, que hereda de la época clásica una falta de precisión en la delimitación del género lírico, debemos fijarnos en el valor de lo personalmente logrado, en un discurso artístico donde la expresión dramática es inseparable de la expresión poética y lo que hace ésta es dotar al lenguaje dramático de intensidad y precisión. Y el dramaturgo portugués, instalado creadoramente en la tradición, cuya forma dinámica opera siempre por reducción, eliminando lo anecdótico y destacando lo esencial, se hace eco en varias de sus obras del tópico del *locus amoenus*, lugar del tiempo edénico, estado de inocencia natural donde la acción no transcurre y cuya característica más importante sería la contemplación. A ese lugar de la memoria, imagen del hombre no escindido, remite el *Auto dos Quatro tempos*, todo él animado de una renovación cósmica, donde Gil Vicente, siguiendo al trovador Joan Zorro, construye una cantiga amorosa, que evoca un pasado feliz, de carácter ritual, y donde la armonía de música y poesía es la que desencadena la acción del auto. Doy a continuación las dos cantigas:

Joan Zorro	Gil Vicente
Pela ribeyra do rio cantando ia la dona-virgo d'amor: <i>«Venbam nas barcas polo rio a sabor».</i>	En la huerta nasce la rosa: quiérome yr allá por mirar al ruseñor cómo cantavá.
Pela ribeyra do alto cantando ia la dona d'algo d'amor: <i>«Venbam nas barcas polo rio a sabor».</i>	Por las riberas del río limones coge la virgo: quiérome yr allá por mirar al ruseñor cómo cantavá.

Limonos cogía la virgo
 para dar al su amigo:
 quiérome yr allá
 para ver al ruiñeñor
 cómo cantavá.

Para dar al su amigo
 en un sombrero de sirgo:
 quiérome yr allá
 para ver al ruiñeñor
 cómo cantavá.

La invención artística siempre es singular, aunque esa singularidad sólo puede ser expresada mediante un proceso de ajuste de lo individual con la tradición. Gil Vicente conocía sin duda la cantiga de Joan Zorro, de la que toma la forma tradicional del primer verso («Por las riberas del río»); las formas fijas de la cantiga paralelística, según se advierte en la leve variación de «por mirar» en «para ver»; el tópico de «la huerta» o el jardín como recinto sagrado; la virginidad de la joven enamorada («la virgo»), pero añade otros elementos nuevos, tales como el deseo del hablante de entrar en ese lugar primaveral («quírome yr allá»); la mezcla de tiempos verbales («coge» y «cogía»), cuya indistinción entre el presente y el pasado nos da una sensación de tiempo detenido; y la equivalencia de símbolos amorosos («la rosa», «los limones» y «un sombrero de sirgo»), a los que hay que añadir el símbolo del «ruiñeñor», que aparece cerrando cada una de las estrofas y cuya reiteración sirve para intensificar todo ese ciclo de renovación cósmica en que el auto transcurre. A través de su *simpatía* con la naturaleza, el dramaturgo va ensamblando un conjunto articulado, lleno de resonancias y correspondencias simbólicas, un *mundo ideal*, hecho posible y creíble por la música, en el que el espíritu pueda expandirse con libertad. Aunque esta pieza dramática presenta todavía rasgos y caracteres alegóricos, como se ve por los cantos del «Benedicite» y el «Laudate Dominum de coelis», que eran recitados en las mañanas de Navidad, hay ya la construcción de un mundo nuevo y original, de un fondo latente de misterio, susceptible de ser descubierto y descifrado por la poesía dramática. En realidad, la combinación de poesía y drama, de lenguaje alusivo y de lenguaje referencial, no hace más que subrayar la acción transformadora del lenguaje artístico, a través de un proceso dinámico, que le es propio y específico. Cuando

escuchamos las canciones de las cuatro estaciones, en las que se da una alternancia entre canto y habla, surge una invitación, por parte de la imaginación creadora, órgano del *anima mundi*, a transitar hacia la visión mágica de un mundo originario, ese recinto sagrado del *bortus conclusus*, sin perder contacto con el mundo de la realidad ordinaria, que es el mundo en que debe moverse el teatro. Así pues, la aspiración de la poesía dramática consiste en transformar la naturaleza en cosmos, en *orden ideal*, mediante la configuración simbólica. Y eso es lo que ha querido ofrecernos Gil Vicente con esta pieza: una concepción mágica del mundo⁴.

A partir del siglo XII empieza a darse la transformación del feudalismo, asentado en el grupo doméstico, donde los papeles se dividen jerárquicamente entre el señor y su esposa, en la cultura cortesana, donde el individuo, hombre y mujer, se separa del grupo, la moral vasallática deja paso a la educación de la medida y el amor se convierte en una actividad lúdica. En efecto, considerado el amor cortés como un torneo o *justa* entre el joven y la dama, en el que el villano queda excluido del juego, se presenta como una prueba que el caballero debe superar y en la que se exaltan los valores aristocráticos del valor y la lealtad. Toda esta cultura refinada, sometida a un creciente proceso de estilización, es la que domina en las Cortes de don Manuel I y don Juan III, en las que Gil Vicente aparece como director de espectáculos a partir de 1521 y donde se advierte un cambio de estilo, de lo religioso a lo profano, según vemos en la Carta-prólogo al rey Juan III. Para ellas escribe Gil Vicente una serie de obras, como la *Comédia de Rubena*, el *Dom Duardos* y el *Amadis de Gaula*, donde la caballería converge con la cortesía y cuya organización dramática, más extensa y elaborada, depende casi por entero del artificio de la men-

⁴ Aludiendo al tópico del *locus amoenus*, que traduce una nostalgia por el Paraíso perdido y que Dante considera su realización poética suprema en la parte final de la *Divina Comedia*, señala S. Reckert: «Lo que este círculo mágico encierra es el familiar *locus amoenus* de la retórica medieval, con su amenidad milagrosamente completada por la exclusión del Tiempo», en *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, p. 146. En cuanto al ciclo de renovación cósmica, remito al ensayo de E. Asensio, «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», *RFE*, XXXIII (1949), pp. 350-375; incluido en *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974, pp. 79-101. Sobre la cantiga de Joan Zorro, tengo en cuenta el artículo de V. Cunha, «As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos», en *Revista do CESP*, vol. XXIV, n.º 33 (2004), pp. 81-96.

talidad cortesana. De acuerdo con el ambiente aristocrático y galante de la Corte portuguesa, se observa en ellas un discurso diferente, que presenta como rasgos más significativos: el origen noble de los protagonistas, la continuidad de la acción dramática por medio de la evocación de lugares múltiples y el uso del diálogo al servicio de la caracterización psicológica. Tales rasgos son visibles en *Dom Duardos* y *Amadis de Gaula*, piezas compuestas para un público cortesano que estaba familiarizado con la lectura de los libros de caballerías y el romancero cantado. Sin embargo, como casi siempre sucede, Gil Vicente no se limita a seguir las convenciones del género caballeresco, tales como el origen misterioso del protagonista, su constante lucha por conseguir el amor de la dama y el desenlace feliz, sino que las maneja libremente en función de la necesidad dramática. Y si, para el caso del *Amadis de Gaula*, el dramaturgo portugués supo elegir la parte más dramática de la novela, aquella que se centra en la disputa de Oriana con el caballero a causa de la supuesta infidelidad de éste, para el *Dom Duardos* escogió la parte más lírica de la narración caballeresca, la profunda inquietud de la pasión amorosa, que no hace más que ir en aumento desde el instante en que Flérida consiguió separar a Primaleón y a Don Duardos del singular combate que habían emprendido por causa de Gridonia. De la comparación del romance final con el resto de la comedia, de la que aquél es cifra o compendio, se desprende algo esencial: Gil Vicente ha sabido prescindir de innumerables aventuras secundarias para concentrarse en la expresión del amor como destino ineludible. El romance dice así:

En el mes era de Abril, de mayo antes un día,
cuando lirios y rosas muestran más su alegría,
en la noche más serena que el cielo hacer podía,
cuando la hermosa infanta Flérida ya se partía,
en la huerta de su padre a los árboles decía:
«Quedaos adiós, mis flores, mi gloria que ser solía,
voyme a tierras extranjeras, pues ventura allá me guía.
Si mi padre me buscare, que grande bien me quería,
digan que amor me lleva, que no fue la culpa mía;
tal tema tomó conmigo que me venció su profía.

¡Triste, no sé a dó vo, ni nadie me lo decía!
 Allí habló don Duardos: «No lloréis, mi alegría,
 que en los reinos de Inglaterra más claras agoas había
 y más hermosos jardines, y vuestos, señora mía.
 Ternéis trecientas doncellas de alta genelosía,
 de plata son los palacios para vuesa señoría,
 de esmeraldas y jacintos, de oro fino de Turquía,
 con letreros esmaltados que cuentan la vida mía;
 cuentan los vivos dolores que me distes aquel día
 cuando con Primaleón fuertemente combatía:
 señora, vos me matastes, que yo a él no lo temía.»
 Sus lágrimas consolaba Flérída que esto oía.
 Fuéronse a las galeras que Don Duardos tenía;
 cincuenta eran por cuenta, todas van en compañía.
 Al son de sus dulces remos la princesa se adormía
 en brazos de don Duardos, que bien le pertenecía.
 Sepan cuantos son nacidos aquesta sentencia mía:
 que contra la muerte y amor nadie no tiene valía.

La evolución hacia la madurez es un ejercicio arduo y difícil, en que el escritor va prescindiendo de lo superfluo hasta dar lo mejor de sí mismo. Esto lo consigue Gil Vicente con *Dom Duardos*, al convertir la materia caballeresca en sustancia dramática, dentro de un ambiente cortesano en donde el público se sentía fascinado por la lectura de los libros de caballerías, que en la época de expansión imperial cumplen una función propagandística, y hacer del tópico virgiliano *Omnia vincit amor* un objeto representable, una expresión de la propia voz. Porque si en algo puso énfasis el dramaturgo portugués fue en subrayar la tensión entre la lucha de Don Duardos y la resistencia de Flérída, la alteridad de un sentimiento que permanece invicto ante cualquier intento de doblegarlo. Si este romance final contribuye al mensaje global de la obra, ya de por sí sintética, es porque en la imbricación de lírica y drama halló Gil Vicente la mejor forma de construir un discurso propio, que va más allá de las normas culturales, según las cuales el proceso amoroso está marcado por tres

momentos, la separación, el reconocimiento y la unión, de afirmar su singularidad en la particularidad verbal de la obra dramática, entendida ésta como *acontecimiento*, como disposición única en la que los elementos afectivos dominan sobre los lógicos. En este sentido, los rasgos lingüísticos más destacados en el romance, como la presencia de vocativos («mis flores», «mi alegría») y de exclamaciones («¡Triste, no sé a dó vo, / ni nadie me lo decía!»), que actúan a modo de marcas subjetivas; el uso de déicticos («vuesos», «aquesta»), que sirven para particularizar la expresión; el cambio en los tiempos verbales con la presencia del imperfecto de cortesía («mi gloria que ser solía», «que bien le pertenecía»), que rodea la acción verbal de evocación nostálgica; la alternancia entre el monólogo de la infanta y el diálogo del príncipe, que llena el romance de dramatismo; y el marco simbólico de la huerta («en la huerta de su padre»), idealmente propicio al amor, sirven todos ellos para poner de relieve la certeza respecto a una intuición inicial: el mensaje de que el amor no conoce fronteras. El carácter único de este poema surge de la coherencia entre la *invención*, basada en la recreación de los materiales suministrados por la tradición oral, y la *activación* de esos materiales tanto en la audición como la lectura, pues el romance se transmite a través de varios pliegos sueltos. Su carácter de acontecimiento, de experiencia única, radica en la capacidad de Gil Vicente para revitalizar el lenguaje poético, alejándose de las convenciones del amor cortés y ofreciendo una visión natural del amor, tan contraria al artificio de la vida cortesana⁵.

Quien esté un poco familiarizado con el simbolismo de la canción popular, donde el lenguaje arcaico va unido a los ritos mágicos, debe

5 Resulta sorprendente que este romance, a pesar de la popularidad que gozó a lo largo del siglo XVI, según revelan su acogida en el *Cancionero de romances* de 1550 y su conservación en las numerosas variantes de la tradición oral, no haya sido recogido en las ediciones modernas del romancero hispánico. El análisis de su fijación textual ha sido hecha por C. Michaëlis de Vasconcelos en sus *Estudos sobre o Romancero Peninsular. Romances Velbos em Portugal* (Coimbra, 1934; y reeditado por Lello e Irmão Editores, Porto, 1980, pp. 160-182); y después de ella, por I. S. Révah, «Édition critique du romance de Don Duardos et Flérida», en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III (1952), pp. 107-139; y M. Calderón, «La transmisión del romance de Flérida y Don Duardos», en *Incipit*, vol. XI (1999), pp. 107-125. Pero tan importante como su fijación textual es su interpretación dramática, de la que me he ocupado en mi ensayo, «Los romances de Gil Vicente», en *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, Universidad de León, 2000, pp. 98-100.

reconocer que Gil Vicente intuyó bien los símbolos fundamentales. En su voluntad de abismarse en lo otro, la sociedad medieval muestra una doble preocupación: por un lado, tiene un sentido muy vivo del cuerpo, lo cual se refleja en el uso de imágenes sensoriales; por otro, aspira a la vida sublime por medio del amor. Y aunque la actitud del mundo medieval hacia la mujer fue predominantemente misógina, basada en la imagen estereotipada de la debilidad femenina (*infirmitas sexus*), es a partir del último tercio del siglo XII cuando esta concepción empieza a modificarse, sobre todo con la difusión del amor cortés, que marca un punto de inflexión, de no retorno a las antiguas estructuras de parentesco, pues al situarse fuera del núcleo conyugal, se convierte en un *juego* de libertad, donde la señora (*domina*) trata de ocupar el lugar del señor (*dominus*) y su belleza actúa como señuelo o reclamo de los amantes jóvenes. Este amor refinado, específicamente masculino, reservado a los varones solteros, requiere fortaleza de ánimo, perseverancia, moderación y dominio de sí mismo, cualidades que la nueva caballería, grupo cerrado y excluyente, hace suyas frente al racionalismo de la moral burguesa. Pertener al círculo cortesano constituye de por sí un aprendizaje, una escuela *educativa*, en la que se llega a ser cortés no por nacimiento y rango, sino por formación y carácter, lo cual exige respetar unos códigos, morales y políticos, y preservar su enigma, pues cuando todo se muestra no hay nada que cause el deseo. En la cultura cortesana, el amor se da sustrayéndose como goce y mostrándose como lenguaje mismo de la otredad. La palabra poética habla en forma oblicua, dejando un resto enigmático, lleno de claroscuros, que el lector tiene que descifrar e interpretar.

Frente a las llamadas «religiones de la salvación o de la redención», fuertemente condicionadas por una estructura patriarcal, se alzan los fondos primarios de las «religiones del origen», conocidas también como «religiones de la maternidad o la naturaleza», que aparecen fundamentalmente orientadas a la creación y a la generación. En ellas hunden sus oscuras raíces las *jarchas*, las *cantigas de amigo* y los *villancicos*, las tres grandes ramas del tronco común de la lírica medieval en la península ibérica, donde la mujer es la que se queda lamentando la ausencia de su amante, según dice el estribillo en la célebre cantiga de Meendinho («Eu atendendo meu ami-

go»), y la que da forma a esa ausencia, quien elabora su ficción mediante el sueño, representación del deseo incumplido, que libera los desvíos de la memoria e impide que el amor caiga en el olvido. De esta supervivencia del deseo que se estrella contra la necesidad, núcleo del sentimiento amoroso, nos habla esta cantiga:

Vanse mis amores, madre,
luengas tierras van morar,
yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar,
quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño,
que me dio en el corazón,
que se iban los mis amores
a las islas de la mar,
yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar,
quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño,
que me dio en el corazón,
que se iban los mis amores
a las tierras d'Aragón:
allí se van a morar,
yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar,
quién me los hará tornar?

Todo el poema transcurre en un clima de incertidumbre, tanto por parte del sujeto (hablante femenino presente) como del objeto (oyente masculino ausente), y no hay que olvidar que la poesía y la duda se necesitan mutuamente, pues gracias a la duda la poesía se dramatiza y purifica de la falsedad retórica, volviendo hacia un origen desconocido. En este

sentido, no podemos pasar por alto el hecho de que el *Auto da Lusitânia* (1532), compuesto en la etapa final del dramaturgo portugués, debe mucho al antiguo culto de la diosa Cibeles, de carácter marcadamente matriarcal, traído por los soldados y mercaderes romanos a la península ibérica durante la época de la invasión. Vinculado a los ritos de iniciación e instalado en la memoria oral popular, su fondo arcaico es utilizado por Gil Vicente para volver a los orígenes de Portugal en un período de crisis extrema. De ahí que la entrada del mes de mayo en escena, mensajero del Sol y la Primavera, sea garantía de fecundidad y de amor, según revela la canción «Este he Maio, o Maio he este», y que el poema, con su carácter inacabado y abierto, fomenta, desde su anónima desnudez, un trasvase entre distintas lenguas. En efecto, el hueso del poema, el núcleo de su intensidad, aparece ya en el tópico formulístico del primer verso («Vanse mis amores, madre»), que arrastran oscuras resonancias, entre ellas las de la jarcha atribuida a Yehuda ha-Levi, que comienza («Vaise meu corachón de mib»), donde se expresa la angustia de la joven mediante la pregunta, y se prolonga en el lenguaje alusivo del poema, lleno de sugerencias, donde la invocación del vocativo ritual («madre»); la irrealdad señalada por la forma verbal del imperfecto de subjuntivo («soñara»); los efectos melódicos de la repetición («yo no los puedo olvidar») y el paralelismo («¿Quién me los hará tornar, / quién me los hará tornar?»); y el simbolismo del «corazón» y del «sueño», identificados emocionalmente, a los que hay que añadir la soledad de las «islas del mar», en las que resuenan las «ínsulas extrañas» del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, sirven todos ellos para expresar la doble naturaleza o movimiento del amor: de pérdida y reconocimiento. Es como pasar de lo indefinido («luengas tierras van morar») a lo definido («a las tierras d'Aragón»), siendo ese movimiento de ida y vuelta, de pérdida y recuperación, lo que contribuye a su duración y credibilidad. Porque las marcas contextuales de esta canción puesta en boca de mujer, que funcionan a un doble nivel de tópicos y de símbolos, tienden a organizar el discurso amoroso desde la nostalgia, según revela la insistente pregunta del estribillo, desde la lejanía y el deseo insatisfecho, provocados por la ausencia. Angustia de la palabra e imposibilidad del retorno se conjugan en la escritura del poema, única experiencia realmente válida, donde la voz

de la lírica tradicional, que tiene una gran carga de misterio, busca expresarse y la incertidumbre se convierte en hallazgo⁶.

La singularidad del lenguaje poético reside en el acontecimiento de su particularidad verbal, que a su vez es inseparable de las nociones de invención y alteridad. Porque el que escribe un poema, sea en la época medieval o en la actualidad, organiza su discurso de acuerdo con unas normas transmitidas por la tradición y al mismo tiempo ese *yo* que escribe sólo existe relacionado con un *tú* que escucha o lee, lo cual convierte a la experiencia estética en una forma de reconciliación. Lo que se plasma en el discurso es la palabra del Otro, «la palabra ajena», resistente a las normas de las ideologías y articulada en torno a los problemas de la reciprocidad, la comunicación, el reconocimiento. Pero se debe precisar aún más. De las distintas formas del discurso vicentino, el alegórico basado en la *sustitución*, el satírico en la *transgresión*, el lírico en la *alusión*, el caballeresco en el *juego* y el amoroso en el *reconocimiento*, aquel que permite un pacto simbólico con el otro es el *lírico*, pues sugiere sin explicitar, hasta el punto de que, en buena medida, los restantes van a dar a él como los distintos fragmentos a su imán. En efecto, el discurso lírico, al asumir un nuevo orden de relación simbólica con el mundo, se presenta como otro y da lugar a la sorpresa. Al tratar de decir lo que aún no se ha dicho o se ha perdido irremediablemente, la escritura poética se presenta como la imposibilidad de la palabra y trabaja con un fondo enigmático que no puede ser nombrado. Eso es lo que hace que la voz anónima de la poesía tradicional aparezca como dicha en otra parte, como expresión de una zona indefinible que se opone al lenguaje de los sentidos establecidos. Al cambiar el escenario, al insertarse la canción tradicional en el ambiente cortesano, lo no dicho o

6 Respecto a la ausencia del objeto amado, señala R. Barthes: «Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el hombre es cazador, viajero», en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 45. En cuanto a la distinción entre las «religiones del origen» y «las religiones de la salvación», remito al estudio de W. Schubart, *Religião und Eros*, Munich, Beck'sche Verlag, 1966. En esta misma línea está el ensayo de D. Pereira da Costa, «Cybele, deusa dos cultos orientais no *Auto da Lusitânia*», en *Gil Vicente e Sua Época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 192-196. Para las marcas contextuales de tópicos y símbolos en el poema analizado, tengo en cuenta el trabajo de M. Maserà, «*Que non dormiré sola, non*». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul Editorial, 2001, pp. 45-108.

sobreentendido es también una forma de comunicación. Veamos este proceso en la elaboración y transmisión textual de un villancico tradicional dentro del teatro vicentino:

Pliego suelto	Copilaçam de 1562
Mal ferida va la garça enamorada; sola va y gritos dava. A las orillas de un río la garça tenía el nido; ballestero la ha herido en el alma. Sola va, y gritos dava.	Mal ferida yva la garça enamorada; sola va y gritos dava.

En la segunda mitad del siglo xv se inició la moda popularizante de recoger la poesía medieval, transmitida por la tradición oral, en cancioneros cortesanos y difundirla entre las capas sociales más bajas a través de los pliegos sueltos. Gil Vicente no fue ajeno a ella, según revela el pliego suelto sin fecha, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que es la versión más antigua recogida en el *Auto de Inês Pereira* (1523), pero esa versión queda notablemente reducida en la *Copilaçam* póstuma de 1562. Frente a los glosadores, que imitan y refunden los cantares tradicionales, lo que hace el tríptico de la *Copilaçam* es suprimir la glosa; sustituir el presente «va» por el imperfecto «yva», evocador de un pasado ilusorio; conservar el verso de pie quebrado «enamorada», que resulta indispensable para el valor simbólico del poema; y concentrarse en esa «garça» que está malherida, enamorada y sola. Al suprimir cualquier referencia a un lugar y tiempo determinados, lo que hace el podador del villancico en la *Copilaçam*, fuese o no Gil Vicente, es prescindir de lo anecdótico y concentrarse en lo esencial: en la visión de esa «garça» como símbolo del amor que lleva a la muerte. La intensidad lírica depende así de la sugerencia, de la insinuación escueta y precisa de lo intemporal⁷.

⁷ Para la concepción de la obra de arte como invención, que es inseparable de la singularidad y de la alteridad, remito al estudio de Michel de Certeau, *Heterologies. Discourse of the Other*, University of Minnesota Press, 1999. En cuanto a la transmisión de la lírica oral durante la Edad Media, donde tanto la memorización como la recitación producen múltiples y continuas variaciones, remito al ensayo de M. Frenk, «Los espacios de la voz», en *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, pp. 7-86. En

La identidad literaria de un escritor depende tanto de la repetición como del cambio, de la deuda con una tradición y de la apertura a nuevos contextos. La trayectoria dramática de Gil Vicente se halla atravesada por una incesante búsqueda: hacer de la poesía dramática su forma de expresión natural. La sensación de inmediatez que a menudo nos dejan sus piezas no sólo procede de la nostalgia de una época desaparecida, la anterior a la expansión ultramarina, sino también de la *ilusión* creada de una realidad que es diferente de la que ya existe. Gracias a su economía formal, la poesía dramática construye, en el momento de la representación ante el público, la unidad de dos experiencias distintas, la dramática, mediante la acción y los personajes, y la lírica, a través de alusiones y símbolos, pero cada una de ellas está incompleta sin la otra. En realidad, se trata de un proceso lento y gradual, de desapariciones y hallazgos, en que lo nuevo aparece como reconfiguración de lo viejo. Esto supone saber manejar los materiales ya existentes de acuerdo con normas aceptadas y a la vez estar abierto a las posibilidades aún sin explorar, pues en toda creación hay siempre un elemento de riesgo. De ahí que una serie como las *Barcas* sea un claro ejemplo del uso creativo de la poesía dramática, en cuanto el dramaturgo portugués trata de acomodar el viaje al más allá, el viejo tópico del *cursus animarum post mortem*, a la construcción dramática de la historia humana, que discurre de la creación a la salvación, dentro de una totalidad textual en donde la voz poética es al mismo tiempo acto y acontecimiento⁸.

La cultura no es un todo estable y homogéneo, sino dinámico y diverso. Y para que dos entidades o experiencias tengan relación entre sí, deben compartir algún marco común de referencia, por mínimo que sea. En Portugal,

cuanto a la difusión y variantes del villancico analizado, tengo en cuenta el artículo de R. Lapesa, «El mundo de la antigua lírica popular hispánica», en *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 110-121.

8 Precisamente, uno de los mayores méritos de la composición de las *Barcas* es que se articula sobre una relación entre lo viejo y lo nuevo, que es también una de las claves del arte vicentino. A ello alude E. Asensio: «Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, símbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte», de su ensayo «Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente», en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1974, p. 75. En cuanto a la concepción de la obra literaria como *acontecimiento*, remito al trabajo de D. Attridge, *La singularidad de la obra literaria*, Madrid, Abada, 2011.

como en España, el Renacimiento no supuso una ruptura con los modelos medievales, sino una conciliación entre estos modelos y la herencia clásica, bien por vía italianizante o bien por vía directa. Esta combinación simultánea de lo viejo y lo nuevo en cada transformación cultural es lo que produce una posibilidad continua para el cambio. En el ámbito musical, cuando en el *Triunfo do Inverno* el propio autor echa de menos la desaparición de ciertos instrumentos musicales («Em Portugal vi eu já / em cada casa pandeiro / e gaita en cada palheiro / e de vinte anos acá / nao há hi gaita nem gaiteiro»), no se limita tan sólo a señalar el desplazamiento de la música instrumental por la polifónica, lo cual es prueba de un cambio en el gusto estético, sino también las dificultades que tenía el pueblo para entender la música polifónica, según revela la sencilla canción que comienza «No penedo, João Preto», de ahí el esfuerzo por llevar las antiguas canciones paralelísticas, tal como él mismo las había oído cantar «nas vilas e nas aldeias», al ambiente cortesano más refinado. De este modo, la música, elemento esencial de la poesía dramática, se convierte en una forma de dar respuesta a pensamientos y emociones que todavía no han sido formulados, en un acto puramente potencial. Hay que tener en cuenta que el origen de lo poético está en el ritmo, cuyo movimiento musical se percibe interiormente y es anterior a la expresión del poema. No es ajena a la escritura dramática de Gil Vicente la importancia de la dinámica fónica del sonido sobre el sentido, tal vez porque el sonido propone siempre sentido. Y dado que la música está fuera del lenguaje, pues apunta directamente a lo real que no puede ser simbolizado, la palabra musical de Gil Vicente lleva implícita la tensión, el diálogo, y en esa ambigüedad entre determinación e indeterminación radica su singularidad⁹.

Su escritura dramática, específicamente poética por la intensificación de los sentimientos, tensa el lenguaje para hacerle hablar de otra manera, para

⁹ La poesía, en cuanto permite la creación de nuevas posibilidades, se acerca al lenguaje ideal de la música. Aludiendo a su inefabilidad, señala V. Jankélévitch: «En un desarrollo significativo, lo que se ha dicho no debe repetirse; en música y en poesía, en cambio, lo que se ha dicho queda todavía por decir, e incansable e inagotablemente por repetir», en *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005, p. 51. En cuanto a la práctica poética de la ambigüedad, que engloba a su vez la ideología, los juegos de palabras y las paradojas, tengo en cuenta el estudio de W. Empson, *Siete clases de ambigüedad*, México, FCE, 2006.

desentrañar lo oculto, aquello que la historia oficial ha condenado al olvido. El conocido lema de Unamuno, «No hay que ser originales, hay que ser originarios», podría ser aplicado en su conjunto a la escritura de Gil Vicente y, de modo particular, a su discurso lírico. Ser creativo es producir algo nuevo a partir de las normas heredadas; ser originario consiste en preparar las condiciones necesarias para la irrupción de lo otro, de lo que está excluido o se ha vuelto apenas reconocible a fuerza de costumbre, en volver a la matriz del centro intemporal en que todo se contiene. Cuando escuchamos las canciones populares que Maestre Gil inserta en sus autos, no sólo nos sentimos arrastrados por un mundo rítmico y armónico de profunda sugestión, sino también movidos por el deseo de rescatar un orden perdido bajo las ruinas de la historia. Este deseo de recuperación, verdaderamente innovador en su tiempo y que la Inquisición no pudo sofocar, a pesar de los retoques y mutilaciones que muestra el texto de la *Copilaçam*, es el que alimenta su escritura, que surge de una pérdida irreparable y está condicionada a no ser completamente satisfecha. Para el dramaturgo portugués, que también es poeta y músico, esa ausencia de deseo es la que hace esperar la plenitud y la afirma como imposible. Y la iluminación que nos queda de su experiencia, desgarradora y breve, es la del regreso a un orden lejano, pero todavía vivo en la memoria, el brillo de un aura sobre el trasfondo de su declive.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

VII

Os géneros no teatro de Gil Vicente

José Augusto Cardoso Bernardes

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

A CARTA-PREFÁCIO A *DOM DUARDOS*

Em 1525 (23 anos depois de se ter apresentado na corte), 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, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. (II, p. 595.)¹

Apesar de apenas surgirem na 2.^a edição da peça (em 1586), estas palavras não oferecem grandes dúvidas de autenticidade. O seu interesse principal reside no facto de revelarem a consciência do dramaturgo em relação aos géneros que cultivava. Num outro plano, estas afirmações dizem também respeito à necessidade de adequar esses mesmos géneros à maior ou menor elevação do estilo.

¹ Cito por *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

A informação contida neste trecho não se fica por aqui. Há que reparar, por exemplo, no facto de se mencionar apenas peças centradas em «caso de amores»: Gil Vicente dedica o *Dom Duardos* ao monarca e pretende elevar o seu estilo. Reconhece, contudo, que, para conseguir esse fim, necessita também de elevar 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. 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 se pode confundir 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 genológica 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 (comédias, farsas e moralidades») 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 1.ª 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 remota raiz aristotélica) mas, sobretudo, na centralidade conferida à palavra, em detrimento da ação. De facto, em *Dom Duardos* (e também em *Amadis*), a ação cede o passo ao monólogo mais ou menos longo e ao debate em torno de temas como a Natureza e o Amor.

Para além desta carta, dispomos ainda de indícios intratextuais 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 60
 e inda que toque cousas lastimeiras
 sabeis que as farsas todas chocarreiras
 nam são muito finas sem outros primores.
 (I, p. 453.)

Desta forma se evidencia o que os tratados da época previam: 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 a obscenidade.

Um outro sinal dessa mesma consciência tem a ver com as opções idiomáticas do autor. De facto, quando nas palavras 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. Desta forma, o dramaturgo demonstra que está ao corrente da cotação estética de cada um desses géneros, situando o segundo num patamar inferior em relação ao primeiro. Fenómeno semelhante acontece, de resto, no interior das *Barcas*. A didascália da *Barca da Glória*, 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 eles (rei, imperador, papa, etc.) se exprimam 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*, que contém 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).

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». Assim se compreende que nele figure *Floresta de Enganos*, a última peça escrita e representada pelo autor, que, por analogia com o que sucede com *Visitação*, poderia encerrar o *Livro das Obras*. Desta vez, porém, prevaleceu o critério do género, surgindo a última peça do autor não no final da *Copilaçam* 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 escasos versos de «Sepultura». O ordenamento por géneros parece enfim ter sido ultrapassado por outros dois critérios: o da extensão e o da indiferenciação.

Há cartas (a de Santarém), romances aclamativos (a D. João III) ou epicélicos (à morte de D. Manuel); e há ainda trovas satíricas (a Afonso Lopes Sapaio e a Felipe Guilhém).

A VISÃO ROMÂNTICA

Apesar de todos estes indícios, que aconselhavam a manutenção do género como fator 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 XX². Tomando o género como um normativo regulador, a maioria dos vicentistas que escreveu ao longo de mais de um século entendeu que a obra do dramaturgo não se conformava com nenhuma espécie de tipificação. Pelo contrário: o que ressaltava dela era a marca de *génio* 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 muitos 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 claramente identificada. De facto, não existindo nas letras nacionais nada que possa ser invocado como fonte direta da obra vicentina (os momos, entremeses ou a poesia cançãoeiril que, por vezes, são citados a este propósito não revelam 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

2 A esse propósito, no entanto, 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 patria a honra da invenção das composições dramáticas da moderna Europa que a consideramos como a ultima 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 emudece qualquer patriótica parcialidade.» (Cf. «Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente», pp. XXI-XXII).

presença dos géneros no teatro de Gil Vicente poderia, de facto, equivaler a diminuir a *originalidade* e o *portuguesismo* de Gil Vicente.

Este conjunto de preconceitos abriu as portas a leituras ideológicas nem sempre comedidas. De facto, a partir do momento em que se subestima ou se apaga a noção de *género*, as peças surgem desligadas de qualquer tipo de matrizes e convenções e também de relações com outras peças do mesmo autor. Esse pressuposto abre caminho a uma série de leituras anacrónicas 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 século XXI.

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 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 ñobleza.
(I, p. 18.)

31

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 gênero, muito influenciado pela trama das novelas sentimentais e pelo ponto de vista feminino, que aí largamente prevaleça. 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 sequência contrastiva relativamente à presunção da jovem pastora, para catequese eficaz dos espectadores.

GÊNEROS E MATRIZES ESTÉTICAS

Tomada na sua identidade dramaturgica 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 gêneros não se excluem mas se interpenetram. Ler uma peça como *Alma* enquanto moralidade que efetivamente é ou lê-la ignorando

qualquer tipo de conexões a este nível constitui uma diferença importante: no primeiro caso, não poderá deixar de se ter em conta a clara delimitação entre o Bem e o Mal, a representação alegórica ou a orientação didática (as três principais características do género); 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, a identidade genológica leva-nos a demarcar algumas fronteiras que, sendo indiscutíveis na época, se atenuaram desde então. Não é tão fácil, por exemplo, justificar perante um leitor ou um espectador moderno por que razão é pecaminoso o Ter e o Poder e por que motivo o despojamento envolve o regresso místico ao Deus criador³. 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 presenteado e seduzido. Esquecer que estamos perante uma moralidade tardomedieval, 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 Pèlérinage de la Vie Humaine*, datável de 1330), equivale 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 que no auto são representados pelo Diabo e pelo Anjo Custódio.

O mesmo sucede numa farsa como *Inês Pereira*. Esquecendo que estamos perante um texto farsesco, podemos ser levados a hesitar, julgando se Inês faz bem ou mal quando engana Pero Marques, convencendo-o a transportá-la até junto do falso eremita, seu namorado eleito. A verdade, porém, é que, 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

³ De entre as fontes doutrinárias que se podem apontar 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 escatológica.

regem este último gênero, 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 Bás da Mata acabou por se revelar um fracasso), reajusta a sua estratégia num segundo momento, enganando o rústico que antes a tinha requestado sem sucesso e que a aceita ainda sem condições, depois de viúva, a ponto de a levar docilmente aos ombros a caminho do adultério.

Na sua diversidade, os gêneros presentes no 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 *églogas* 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 mesmo.

Fenómeno semelhante verifica-se com a comédia. É muito provável que a *Propalladia* (que, embora apenas publicada em 1517, recolhe obras representadas em anos anteriores) tenha proporcionado a Gil Vicente a inspiração e as formas de que ele se viria a servir 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 notícia» e «comédia a fantasia»). As comédias de Gil Vicente acusam, de facto, a presença de 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 importante⁴.

Os modelos mais atuantes no teatro de Gil Vicente, aqueles que melhor explicam a presença da maioria dos gêneros de que tenho vindo a falar, relacionam-se com a tradição do teatro medieval de expressão francesa.

⁴ Sobre a importância geral dos cavaleiros na obra de Gil Vicente, veja-se o estudo de Isabel Almeida que integra este volume.

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. 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 dramática 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. Foi, de resto, isso mesmo que aconteceu com o teatro de Gil Vicente: globalmente editado duas vezes, ao longo do século XVI, só em 1834 (cerca de dois séculos e meio depois) viria a conhecer a sua 3.^a edição global. Entretanto, tinham vingado outros modelos e, ao contrário do que sucede no nosso tempo, predominava uma dinâmica muito mais assinalada pela simultaneidade do que pela rutura e pela substituição radical.

DIÁLOGO 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. Ora, se a radical obliteração do género conduz a resultados negativos também a atitude daqueles que tomam cada classe como se de um compartimento fechado se tratasse acaba por afetar a visão global da dramaturgia vicentina.

Ao contrário do que se poderia pensar, as peças de Gil Vicente não deixam de se relacionar 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 duas peças tão diferentes sob o ponto de vista do género como são *Sibila Cassandra* e *Inês Pereira*, representadas com dois anos de intervalo: instada a casar-se, a pastora da primeira peça invoca a prepotência enganosa dos maridos; ora, ouvindo este 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.

O mesmo sucede com as farsas e as comédias. O facto de as primeiras surgirem escritas em português e as segundas adotarem o castelhano pode, desde logo, levar a concluir que se trata de dois registos incomunicáveis. Apesar da diferença assinalada, porém, é rendoso 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, entre muitos outros casos, com o casal de hortelãos que, no *Dom Duardos*, cuida do jardim de Flérida. 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 a essa mesma realidade desgostante.

Raciocínio idêntico poderia aplicar-se a um outro género teatral, este de matriz ibérica. Refiro-me à égloga, género que Gil Vicente cultivou na senda do teatro castelhano-leonês mas que justamente afeiçãoou 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 Castellano* (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 salmantinos⁵. Na sua última peça, Gil Vicente havia 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 um vincado discernimento.

Um outro tipo de aproveitamento das potencialidades próprias de um determinado 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, p. 295), que é chamado a emitir sentenças perante os queixosos que se lhe dirigem. A intenção de Gil Vicente, porém, não se limita a provocar o riso. De facto, para além

5 Para uma visão sistematizada do papel do pastor no teatro de Gil Vicente, veja-se o estudo de José Javier Rodríguez Rodríguez, que faz parte deste compêndio.

da sua aparente comicidade, todas as sentenças decorrem de uma lógica — a da Natureza — que se opõe inconciliavelmente 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 891
 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, pp. 317-318.)

Embora não tenha escrito mais nenhuma *sottie* em estado reconhecível, Gil Vicente recorre abundantemente 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 essencialmente um criado, não deixa de advertir o amo apaixonado para os perigos em que a sua paixão insensata o faz incorrer.

Temos, depois, uma segunda classe de parvos, aparentemente 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 nasceu 335
 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 noutro 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, se torna necessário perscrutar a sua obra na busca de situações de hibridismo⁶. 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 detém uma considerável margem de liberdade para lidar com uma farsa como *Índia* ou com uma moralidade como *Feira*. Encenadores e atores devem,

⁶ É este o sentido geral do estudo inovador e magistral dedicado ao tema por Margarida Vieira Mendes, há quase trinta anos.

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 o horizonte de origem.

Para além de um lastro temático individualizador, os géneros do teatro medieval têm a sua morfologia própria. Não se espera que numa farsa surja uma personagem virtuosa, tentando convencer outras que se situem 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 tardomedieval 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, uma vez 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 farsa⁷.

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 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 ainda uma composição visual que se traduzia no predomínio das cores amarela e verde; as moralidades,

7 Para uma apreciação global da vertente cénico-teatral da obra vicentina, veja-se o estudo de Tatiana Jordá Fabra que faz parte deste volume.

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 previsíveis 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, antes, apenas tinha surgido na *Barca da Glória*. Aí encontramos ainda Job, essa figura paradigmática na exegese bíblica, ao longo 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, 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 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 Diez-Borque procedeu a um levantamento exaustivo dos géneros do teatro no século XVI, com o revelador subtítulo «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 literária, contando con el gusto cortesano, a un mundo cultural considerado inferior; para gente de baja e servil condición sin le assistan decisivamente ni Italia ni la bucólica clásica en tamaño empresa. Es esta su poética de la modernidade. (p. 147)

Embora a modernidade ou o experimentalismo de Juan del Encina (e de Lucas Fernández) seja assinalável, 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 os grandes modelos 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 de maior ambição e consistência.

BIBLIOGRAFIA

- Bernardes, José Augusto Cardoso (2003), «Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente», in *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra/Braga, Angelus Novus, pp. 13-33.
- Díez-Borque, José María (1987), *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus.
- Doudet, Estelle (2012), «Introduction» a *Recueil général de moralités d'expression française* (sous la direction de Jonathan Beck, Estelle Doudet et Alan Hondley), Tome I, Paris Garnier, pp. 9-30.
- Garay, René Pedro (1988), *Gil Vicente and the Development of the Comedia*, Chapel Hill, University of North Caroline Press.
- Knight, Alan E. (1983), *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press.
- Maguin, Jean-Marie (2008), *Everyman ou la question de l'Au-delà au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mendes, Margarida Vieira (1990), «Gil Vicente. O génio e os géneros», in *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, pp. 327-334.
- Osório, Jorge Alves (1995), «Sobre a organização do Livro I da *Compilação*», *Máthesis*, 4, pp. 35-48.
- Parker, Jack Horace (1967), *Gil Vicente*, New York, Twayne's Publishers.
- Reckert, Stephen (1983), *Gil Vicente. O Espírito e a Letra*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rey-Flaud, Bernadette (1984), *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*, Genève, Librairie Droz.
- Saraiva, António José (1981), *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Bertrand (3.^a ed.).
- Teyssier, Paul (1982), *Gil Vicente. O Autor e a Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

VIII

*«O que valem cavaleiros».
Indagações sobre a obra
de Gil Vicente*

Isabel Almeida
UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

À memória de Teresa Amado

Na obra vicentina, há palavras que têm especial força e solidez. «Cavaleiro» é uma dessas palavras. Investida até para aludir a Cristo vitorioso (I, 346)¹, quase não há ironia que a fira ou paródia que a mine. Decerto, no *Breve Sumário da História de Deus*, como numa projeção especular do «segre» humano (também no inferno há corte, e também ali habita a inveja), o diabo Belial declara ser cavaleiro de Lúcifer (I, 298), que lhe promete acrescida recompensa em caso de êxito na tentação de Jesus: «e se tu este trazes à nossa cozinha / eu te farei mui gram cavaleiro» (I, 322). Paradoxos ou milagres do amor: «fino caballero» é, não menos, a designação que a si aplica, na *Devisa da Cidade de Coimbra*, o monstruoso e apaixonado Monderigón (I, 471). Como apelido (porque os nomes — e nomes de gente de Castela — não criam nem garantem virtudes), liga-se igualmente a um plebeu, senhor de uma das tabernas de Lisboa: o «devoto João Cavaleiro» (II, 495) que nas *Trovas de Maria Parda* está longe de mostrar compaixão ou zelo protetor pela «triste desaventurada» (II, 491) que, a morrer de sede,

*Neste estudo, a observância da norma ortográfica em vigor é da exclusiva responsabilidade do Editor.

¹ As citações de texto vicentino serão feitas pel'*As Obras de Gil Vicente*, direção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, vols. I-V.

suplica a sua ajuda (muito outro é S. Martinho, «devoto señor real caballero» para o «triste [...] lastimado» que roga «limosna» — I, 363, 365). Enfim, em trovas queixosas a D. João III, Gil Vicente adota um registo burlesco, e, contra o que protesta ser injusto, lança o desconcerto de uma imagem às avessas. Não custa adivinhar qual: a sua, na pele de «cavaleiro» desastrado («caí d'albardadura./ Ai de mi que estou em cura» — II, 504), incapaz de resistir a almocreves castelhanos que lhe «levaram quanto tinha» (II, 503). Estes exemplos são, porém, excepcionais na *Copilaçam*, onde dizer «cavaleiro» — em abstrato ou em concreto; num plano histórico ou mítico; em comédias, farsas ou moralidades (II, 595) — é o mesmo que invocar um firme código de valores ou promover um conceito de ordem social, política e religiosa. Na sua escassez, a exceção é eloquente, como o é a regra no seu predomínio. Uma e outra revelam uma visão do mundo — ou, melhor, uma ideal visão do mundo, que o teatro, enquanto *ludus*, permite defender.

Se o drama é propício à representação de entendimentos diversos, convém apreciar a ausência de discussões acerca do termo «cavaleiro», que não chega a constituir tema de debate, nem sequer quando eclodem litígios. No *Auto do Dia de Reis*, breves são as crispações detetáveis entre «um cavaleiro que vinha em companhia dos Reis Magos» e pastores em demanda de Belém. Depois de uma aproximação cortês, estala a discórdia, e, colérico ante a insolência de um pastor, o cavaleiro «d'Arabia» (I, 48) desdenha: «Que linaje tan bestial / animal / este bruto pastoriego.» Em troca, ouve: «Doy a rabia el palaciego, / por san Pego / que quizás por vuestro mal.» (I, 47). Repare-se: a obra é «de devação», e o conflito não gera um duelo de razões (improvável, aliás, entre tais personagens); faz, sim, por contraste, brilhar a reposição da harmonia e do decoro, como próprios de quem adora «[el] señor de todas greis» (I, 48). Sublimados os atritos pelo amor divino, que a todos une e à luz do qual todos são pecadores, logo os zagais, arrependidos, se curvam ante quem os ofendera, assumindo e amplificando o epíteto que os indignara: «Caballero rellator / yo pecador / villano ñescio bestial / ño pensé que érades tal / y hablé mal, / de que tengo gran dolor.» (I, 49.)

Não há, na *Copilaçam*, diálogos equiparáveis aos que Francisco de Moraes redigiu, opondo um «doutor» a um «cavaleiro», ou um «escudeiro» a um «fidalgo», para deixar perceber, na esgrima de argumentos, tensões e indícios

de mudança². No entanto, este problema emergia e Gil Vicente teve-o no horizonte. Na farsa de *Inês Pereira*, torna-se nítido que há grupos ou estratos concorrentes cuja destrição escapa a quem lhes é alheio. Inês — a voz popular — a todos nivela: «Cuidei que fossem cavaleiros / fidalgos e escudeiros / não cheos de desvarios / e em suas casas macios / e na guerra lastimeiros.» (vv. 836-840, II, 282). O mesmo se observa noutros textos: o juiz da Beira, Pero Marques, «homem simpres» (II, 291), chama «cavaleiro» a um «escudeiro» (II, 309); em *Lusitânia*, «um homem vestido como pobre» (Ninguém) depressa toma por «cavaleiro» (II, 406) um «homem [vestido] como rico mercador» (Todo o Mundo). Numa realidade dinâmica, os sinais iludem, e muitos não sabem lê-los. Note-se, porém: admitir a confusão é, aqui, um passo para a dissipar.

A propósito de cavaleiros e escudeiros, sobejam, nos textos vicentinos, estímulos para uma reflexão comparativa. No crivo hierárquico, pesam traços de natureza ética e moral: ao cavaleiro associa-se a integridade e a coragem («A los buenos caballeros / son muy malos los temores», I, 637); do escudeiro, seja qual for o seu rosto, é timbre a falácia, a instabilidade, a ambição. Pondo de parte os diabos da *Comédia de Rubena* e os anjos das *Matinas do Natal* (aqueles, instados por uma feiticeira a disfarçarem-se manhosamente de «escudeiros», I, 384; estes, assim interpelados pela ingenuidade de um pastor — I, 131); pondo ainda de parte o «escudero [...] desarrapado / las nalgas todas de fuera», figura de uma «patraña» ou «cuento» (I, 372), reconhece-se um perfil típico no Aires Rosado de *Quem Tem Farelos?* e em seu par castelhano, ambos pelintras, ambos fátuos, ambos fraudulentos — «tanto farei», «todo su hecho es nada», comentam os criados (II, 156, 157); no marido de Inês Pereira, que apregoa intenções de valentia — «às partes dalém / vou fazer-me cavaleiro» (II, 281), mas, «fogindo / da batalha pera a vila / mea légua d'Arzila», perde a vida às mãos de um «mouro pastor» (II, 283-284); no castelhano do *Auto da Índia*, a cujo anúncio de mil proezas se contrapõe o vitupério desfiado pela moça ladina, que o apoda de «rebolão», «ladrão» e «refião» (II, 177); no Lemos da mesma far-

² Ver *Obras de Francisco de Moraes*, t. III, Lisboa, Escritorio da Bibliotheca Portugueza, 1852, pp. 7-30.

sa, tão excessivo nos galanteios como falho de fortuna (para a moça, é o «rascão», «o «coitado» que não suspira «senam por algum dinheiro», II, 177-178). E que pensar de «Pé de Ferro / bofá um bom escudeiro / bom homem lá per seu erro / ledro humilde prazenteiro, / salvos nega se m’eu erro», que o tonto e desmemoriado lavrador Vasco Afonso do *Auto em Pastoril Português* diz que virá «a terreiro / com ãa regateira baça»? (I, 138).

Poderia ser «muy honrado», o escudeiro (I, 548). Neste teatro, porém, escudeiros e «escudeirotos» (II, 148), viciosos, prontos a afetar grandezas que não têm e a ludibriar quem acham no caminho (recorde-se a dupla Duarte e Almeida do *Clérigo da Beira*, implacável na rapina do vilão Gonçalo; ou o «pobre escudeirão / sem cavalo e sem tostão», que «em trajos de molher» burla um «ladrão», na *Floresta de Enganos* — I, 484), ganham dimensão emblemática e encarnam o que Gil Vicente cedo diagnosticou, no *Sermão de Abrantes* (1506), como a doença do mundo: a atração pelo que é perigosa vaidade.

Aguda, esta questão tem uma presença obsidiante na obra vicentina, onde o desejo de ter alastra como um sopro de loucura, animando leigos e religiosos, num desassossego sem remédio: «Toda a glória de viver / das gentes é ter dinheiro / e quem muito quiser ter / cumpre-lhe de ser primeiro / o mais roim que puder.» (vv. 301-305, I, 166). Esquecido do exemplo de S. Jerónimo, que apesar de cardeal «nunca se pinta a cavalo» (II, 138), frei Narciso da *Romagem de Agravados* quer singrar e possuir «cavalos e falcões» (II, 137). Frei Narciso é «do paço»; S. Jerónimo, «do ermo» (II, 138). Por si, a diferença não basta para erguer seguras fronteiras — pois não sonha com pecaminosas delícias o ermitão da *Tragicomédia Pastoril?* (II, 69-70). Todavia, em textos condicionados por uma perspectiva antiáulica, atribui-se nefasta influência à corte ou a quem nessa órbita gira: o fascínio do paço ameaça a tradição (Felipa, pastora da serra, assevera: «Quando vejo um cortesão / com pantufos de veludo / e ãa viola na mão / tresanda-m’o coração / e leva-me a alma e tudo.» vv. 441-445, II, 66); no paço cruzam-se máscaras, i. e., *personae* como o fidalgo da *Farsa dos Almocreves*, que desbarata o título de «cavaleiro», usando-o para lisonjear o ourives a quem não paga o que deve (II, 332).

Gil Vicente, que aflora no auto de *Dom Duardos* o problema da desigualdade («Dios [...] no nos hizo iguales / los nacidos / y sin mancilla de

nos / nos dio ojos corporales / y sentidos», vv. 982-987, I, 546), nunca aprova transformações sociais, antes as põe em xeque³, até com o *pathos* zombeteiro ou delirante do vaticínio formulado na *Farsa dos Almocreves*: «Cedo nam há d’haver vilãos / todos del rei todos del rei.» (II, 336). Mais, reduz a desejo de ter o que se possa afigurar desejo de ser, e, junto com a avidez de medrança ou a volúpia de parecer, mandar e gozar, enfatiza, nesse apelo, um lado vazio ou perverso. Na farsa dos *Almocreves* (como no *Auto da Feira*, onde o diabo «bofolinheiro» vende na sua «tendinha» «hipocresia» a quem «quer bispar» — I, 164, 167), o texto patenteia que a ânsia de «bispar» não nasce de nenhuma exigência espiritual e que o seu triunfo apenas traz deslumbramento e soberba (II, 337). O mesmo acontece quando em foco está a vontade de «perchegar / a cavaleiro fidalgo», alardeada por um pajem «ratinho». Sobre esse anelo de metamorfose, abate-se um remoque: «isso seria esperar / de mau rafeiro ser galgo.» (II, 343).

Significativo: quem sofre alteração é a personagem que assim fala confiando na «lei ordenada» (II, 344). O almocreve Pero Vaz, homem «dalém da Sertão» (II, 345), acredita na «virtude», na palavra e no gesto dos fidalgos («de fidalgo é manter fé» — II, 340), mas sai de cena decepcionado, a ponto de jurar: «Nunca mais hei de fiar / em fidalgo desta sorte / inda que o mande sam Mateus.» (II, 345). De facto, à composição disfórica de um quadro de crise, protagonizado por quantos aspiram a ascender, Gil Vicente soma a condenação das «dignidades altas» (I, 269) que distorcem códigos ancestrais e pautas de conduta — traição que degrada os maiores e os converte em antimodelos⁴.

A crítica é tecida com critério e prudência. Nas *Cortes de Júpiter*, um romance celebra a viagem da infanta D. Beatriz rumo a Sabóia: na comitiva nupcial, há lugar para «condes y caballeros / de muy notable osadía» (II, 50). Mas num plano escatológico, ao «Conde y caballero» da *Barca da Glória* (I, 271), o Anjo acusa: «Vos señor Conde agorero / fuistes a Dios perezoso

3 Ver José Augusto Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

4 Ver José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996.

/ a lo vano muy ligero / a las hembras placentero / a los pobres reguroso.» (vv. 138-142, I, 273). Por antítese, capta-se a lição.

Só o cavaleiro que enverga as armas para com elas desenvolver o que se reputa serviço a Deus, ao rei ou aos fracos é, por norma (norma beliscada na comédia da *Devisa*, como se verá), poupado a juízos semelhantes. Afirma o Diabo da *Barca do Purgatório*: «Sempre jogava o fidalgo / bispo escudeiro ou que é.» (I, 266). Satanás orgulha-se de saber como apanhar nas suas malhas «o rico ou pobre senhor ou senhora / ou será vilão ou frade ou freira» (I, 300). «Cavaleiros» não entram no rol. Na *Frágua de amor*, por onde passam personagens insatisfeitas ou a precisar de reforma (um negro que quer ser branco, a justiça que quer ser endireitada, o velho Vasco de Fóis, que quer ser menino, um frade que quer ser guerreiro), só o Marquês, D. Pedro de Meneses, não tem de ser refundido, «pues lo hizo Anibal / caballero tan famoso» (I, 660). Na trilogia das *Barcas*, além de não constarem do número dos precitos, os cavaleiros-guerreiros recebem distinção única: em contraste com a pena máxima dada na *Barca do Inferno* ao «fidalgo de solar», amigo da «tirania» e desprezador dos «pequenos» (I, 218-219); em contraste com a salvação concedida *in extremis* ao «Conde caballero» da *Barca da Glória*, numa viragem que atualiza em Cristo da Ressurreição um artificioso *deus ex machina* (I, 294); em contraste com tudo isso, na *Barca do Inferno*, os «quatro fidalgos Cavaleiros da Ordem de Cristo que morreram nas partes d'África» (I, 241) são premiados com o convite para seguirem no batel dos anjos. A sentença é perentória: «quem morre em tal batalha / merece paz eternal.» (I, 242).

O cavaleiro-guerreiro tem, pois, na *Copilaçam*, um estatuto perfeito:

Y más ya está ordenado	22
el compás al carpintero	
al labrador el arado	
y al pastor el cayado	
las armas al caballero.	
(I, p. 580.)	

O título funciona como absoluto. E, a mitificar as origens da nação ou a sacralizar o rei fundador, é sempre este o denominador de que se não

prescinde: «havia na Grécia um famoso cavaleiro e mui namorado em estremo e grandíssimo caçador que se chamava Portugal...» (II, 395); D. Afonso Henriques, que «venció cinco reyes moros», foi «santo caballero» (II, 103-104).

Fixando a continuidade e apagando o rasto do tempo devorador, Gil Vicente silencia mutações históricas. Seu contemporâneo foi Ludovico Ariosto, que no *Orlando Furioso* (1.^a ed.: 1516) diabolizou as armas de fogo, «abominosi ordigni», «scelerata e brutta invenzion», ruína e destruição da «militar gloria»: «per te è il valore e la virtù ridutta, / che spesso par del buono il rio migliore: / non più la gagliardia, non più l'ardire / per te può in campo al paragon venire.»⁵ Gil Vicente não ignorou a existência de «espingardas» (I, 675), «bombardas» (I, 428, 583, 623), «artelharia» (II, 50; 200), mas não há nos seus textos nem vestígio nem paralelo da fúria ariostesca pela perturbação que as armas de fogo provocaram na arte da guerra e na relação entre os seus atores. *Mutatis mutandis*, algo semelhante ocorreria nas *Décadas* de João de Barros, onde «cavaleiro» vale por um panegírico e onde persiste, ou teima em persistir, uma imagem dos «cavaleiros» que os aparenta aos heróis da fabulosa *Crónica do Emperador Clarimundo* (1522): fortes, fiéis ao rei e tementes a Deus.

Barros foi criado na corte, foi cronista oficial; homem de corte e servidor de monarcas foi também Gil Vicente. Na obra de um, como na de outro, propala-se uma ideologia segundo a qual aos cavaleiros compete serem executores e pilares da política tutelada pelo soberano:

Cavaleiros de vontade	559
gente sem rebolaria	
fidalgos que amam verdade	
a nenhũa adversidade	
mostram nunca covardia.	
São estremos nos amores	
amadores do seu rei	
e grandes seus servidores	

⁵ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990, vol. I, p. 229 (canto XI, est. 26).

com favores sem favores
 sempre tem direita lei.
 (II, p. 48.)

Por este ângulo, mito e história são compatíveis. E, se algum irenismo espreita na censura ao simbólico rei da *Barca da Glória* («Porque fuistes adorado / sin pensar serdes de tierra / con los grandes alterado / de los chicos descuidado / fluminando injusta guerra», vv. 302-306, I, 278), os autos da *Fama* (1510), da *Exortação da Guerra* (1514), ou da *Sibila Cassandra* (1513?) disseminam, em prol de objetivos expansionistas de D. Manuel, o entusiasmo pela conquista ultramarina, concebida como lídima cruzada, a requerer a mobilização de «cavaleiros de vontade» e o geral sacrifício contra «Ismael» (II, 203). Então, Gil Vicente pode fazer-se émulo de um poeta como Cartagena, que no *Cancionero General* (1511) exalçava Isabel, a *Católica*, salientando em letras do seu nome («la.y.», «la.s.») a denotação de «imperio» ou «señorear / toda la tierra y la mar»:⁶

Avante avante senhores 399
 pois que com grandes favores
 todo o céu vos favorece
 el rei de Fez esmorece
 e Marrocos dá clamores.

Oh deixai de edificar
 tantas câmaras dobradas
 mui pintadas e douradas
 que é gastar sem prestar.
 Alabardas alabardas
 espingardas espingardas
 nam queirais ser genoeses 410
 senam muito portugueses
 e morar em casas pardas.

⁶ *Cancionero General de muchos y diversos autores*, Valencia, Cristofal Kofman, 1511, f. 87 v.º

Cobrai fama de ferozes
 nam de ricos que é perigosa
 dourai a pátria vossa
 com mais nozes que as vozes.
 (I, p. 675.)

Estranhar-se-á porventura que, na *Copilaçam*, a farsa da *Índia* (1509) preceda, contígua, o auto da *Fama* (1510). Na farsa da *Índia*, impressiona a devassa de misérias como as que Fernão Mendes Pinto ousaria escancarar na *Peregrinação* («Fomos ao rio de Meca / pelejámos e roubámos», II, 185); «Lá vos digo que há fadigas / tantas mortes, tantas brigas / e perigos descompasados / que assi vimos destrocados / pelados coma formigas.» vv. 493-497, II, 186). Pelo contrário, no auto da *Fama*, Portugal é cumulado de louvores pelas derrotas que impunha aos infiéis (derrotas, algumas reais, outras fantasiadas, como Turquia, Babilónia, Alexandria, Damasco, Jerusalém — II, 199-200). O díptico causará estranheza, mas é sintomático: confere-lhe sentido a longa rubrica que justifica a «Portuguesa Fama» «nam tam somente pola glória interessal dos comércios, mas principalmente polo infinito dano que os mouros imigos da nossa fé recebem dos portugueses na índica navegação» (II, 187). Na ótica de quem escreveu esta frase, o «dano» infligido aos «mouros» deveria ser preferido ao sucesso nos negócios. Ora, haja sido, ou não, o autor a encadeá-los na *Copilaçam*, os autos da *Índia* e da *Fama*, por si, são suficientes para fazer crer que Gil Vicente tentou esconjurar uma sombra viva no século XVI: o receio de que os portugueses, tendo ganho a Índia como cavaleiros, viessem a perdê-la como mercadores.

Ao serviço de D. Manuel, afina-se uma retórica de legitimação da guerra: pelo verbo veemente e torrencial; pelos tópicos épicos (Camões glosá-los-ia), como a homologação dos novos guerreiros aos heróis da antiguidade clássica, e dos seus «feitos» aos de «troianos» e «romãos», «que são tam louvados / e neste mundo estão colocados / por façanhosos e por muito vãos» (II, 202); pela escolha de oradores autorizados, como a alegórica Fé, que aplaude (numa tirada em versos de arte maior) a fama portuguesa como «flor dos Cristãos» («Vossas façanhas estão colocadas / diante de Cristo senhor das alturas / vossas conquistas grandes aventuras / são cavalarias mui bem empregadas.» II,

202); pelo hábil engendramento de uma *concordia discors* que abraça céu e terra, como no *Auto da Sibila Cassandra*. Aí, uma cantiga sublinha que Maria, «rosa blanca flor», não tem rival: «Digas tú el caballero / que las armas vestías / si el caballo o las armas / o la guerra es tan bella.» (I, 73). Não há como vencer o desafio. Por isso, maior resulta o impacto do vilancete imediato: nele se alia o que a cantiga distingue. Divino e profano convergem:

A la guerra 780
 caballeros esforzados
 pues los ángeles sagrados
 a socorro son en tierra
 a la guerra.

Con armas resplandecientes
 vienen del cielo volando
 Dios y hombre apellidando
 en socorro de las gentes
 a la guerra.

Caballeros esmerados 790
 pues los ángeles sagrados
 a socorro son en tierra
 a la guerra.
 (I, pp. 73-74.)

Este arrebatamento findou com D. Manuel. Alegar-se-á que Gil Vicente não escondeu, na *Exortação da Guerra*, serem necessários meios — «pedras preciosas» (I, 678), «renda», «fazenda» (I, 679) — para suportar o exército e a campanha com que «este rei tam excelente / muito bem afortunado» visava assenhorear-se de Fez (I, 680). É indesmentível. Mas o discurso sobre a guerra modificou-se nos textos da época de D. João III: vinha sendo considerada um fenómeno «mui contin[o]» (I, 680), ao qual acudiriam pródigas e voluntárias dádivas da nobreza, do clero e do povo; passou a ser dita uma empresa que à partida exigia dinheiro e do dinheiro dependia. Na *Exortação* (1514), reitera-se que «na guerra

com razão / anda Deos por capitão» (I, 679); no auto de *Amadís de Gaula* (1532) ou no *Templo de Apolo* (1526), são outros os fatores que ressaltam.

Em *Amadís*, ao rei Lisuarte, apostado em escutar «la verdad [...] / aunque amargue y dé pesar», o correio anuncia um ataque iminente: «Ansí señor que yo dígoos / que son muchos y guerreros / y habéis menester dineros / y bombardas y amigos / y armas y caballeros / (pues que queréis la verdad)» (I, 583). O parêntesis põe em relevo o caráter da informação veiculada: «la verdad», sem eufemismos. E se o soberano advoga que a vitória há de vir, não do número dos contendores («sólo de Moros», contam-se nas fileiras hostis «ciento y treinta mil peones» — I, 583), mas da «devoción» e do cuidado de «rezar continuamente / las horas de la pasión» (I, 585), a refutação não tarda, numa réplica que a edição de 1586 rasurou: «Señor no os atengáis a eso / sabed que en fin de razones / para el perro que es travieso / buen palo valiente y grueso / y no curéis de oraciones», vv. 188-190, I, 585). Também no *Templo de Apolo* — auto que, preparado em honra de D. Isabel e Carlos V, foi integralmente suprimido na edição de 1586 — a «oração» de «Cetro omnipotente» (alegoria do imperador habsburgo) deprecava junto do deus solar: «da dineros y verás / da riquezas sin recelo / que te pido. // Porque las guerras que espero / de las gentes de Turquía / en mar y tierra / aunque soy fuerte guerrero / el dinero es la guía / de la guerra.» (vv. 396-404, II, 21).

Gil Vicente serviu D. Leonor, D. Manuel e D. João III, a quem muito em particular ligou a *Copilaçam*, dedicando-lhe o livro e entrelaçando ali, numa data, dois acontecimentos: a vinda do rei ao mundo; a sua própria estreia como dramaturgo e inventor de «cousa nova em Portugal» (I, 23). É do nascimento do autor que trata a concatenação dos textos inaugurais do Livro Primeiro da *Copilaçam* — uma arquitetura estudada já por Stephen Reckert, Jorge Alves Osório e Anna Ferrari ⁷. Em síntese: a «visitação» (ou «monólo-

⁷ Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 231-238; Jorge Alves Osório, «Sobre a organização do Livro I da 'compilação' das obras de Gil Vicente (1562)», in *Da Cítola ao Prelo. Estudos sobre Literatura (Séculos XII-XVI)*, Porto,

go do vaqueiro», como nos séculos XIX e XX se lhe chamou) não é uma peça «de devação», nem sequer constitui um item na «Tabuada» (i. e., no índice) da *Copilaçam*; integra, sim, hábil e requintada⁸, uma extensa rubrica narrativa, onde Gil Vicente regista o princípio da sua obra — «na segunda noite do nascimento» de D. João (I, 17) —, desenha o seu trajeto inicial e, não obstante a retórica de modéstia, frisa a destreza com que, obedecendo a encomendas e angariando patrocínios, lograra exceder expectativas.

Nada tem de neutro, um patrocínio: afetam-no o contexto histórico, circunstâncias, intencionalidades pragmáticas, predileções pessoais. No reinado do *Venturoso*, enquanto mestre de retórica das representações⁹, Gil Vicente tirou partido de elementos colhidos em fábulas cavaleirescas ao organizar, em 1521, as festas da entrada de D. Manuel e D. Leonor de Áustria na cidade de Lisboa¹⁰. Só para D. João III, porém, criou autos radicados em livros de cavalaria — autos, e já não apenas momos de rua, encenações sem palavras. A iniciativa nada teria de gratuito.

O entusiasmo prosélito da cruzada, que inflama textos compostos sob o mecenato manuelino — parte de um processo que o próprio soberano alimentou, projetando-se como novo Emanuel¹¹ —, não se repete naque-

Granito, 1998, pp. 91-102; Anna Ferrari, «La Copilaçam gilvicentina: uno strano Canzoniere», in *Filologia dei Testi Iberici a Stampa (Area Iberica)*, a cura di Patrizia Botta, con la collaborazione di Aviva Garribba ed Elisabetta Vaccaro, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 25-45.

⁸ Tobias Leuker chamou a atenção para a *imitatio* de um trecho de Calpúrnio (*Bucolica*, VII) — *imitatio* que Gil Vicente leva a cabo ao compor o espanto admirado do pastor chegado ao paço. Ver Tobias Leuker, «La representación del poder en el teatro palaciego de Juan del Encina y Gil Vicente», in I. Arellano, C. Strosetzki e E. Williamson (eds.), *Autoridad y Poder en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 98-99.

⁹ Ver António Dias Miguel, «Gil Vicente, mestre de retórica... das representações», *Humanitas*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Clássicos, vol. xxxvii-xxxviii, 1985-1986, pp. 267-273.

¹⁰ Ver Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente. «Troador, Mestre da Balança»*, 2.^a ed., Lisboa, edição da revista *Ocidente*, 1944, pp. 521-522; Gaspar Correia, *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução e índice por José Pereira da Costa, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1992, pp. 126-132; Ana Isabel Buescu, «Festas régias e comunicação política no Portugal moderno (1521-1572)», *Comunicação e Cultura*, n.º 10, 2010, pp. 35-55.

¹¹ Ver Luiz Filipe F. R. Thomaz, «L'idée impériale manuéline», in *La Découverte, le Portugal, l'Europe. Actes du Colloque. Paris, les 26, 27 et 28 mai 1988*, publiés sous la direction de Jean Aubin, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1990, pp. 35-103.

les que foram endereçados a D. João III. Sem dúvida, a pertinência da cavalaria mantém-se: nas recomendações da *Aclamação* («Diriam os vereadores / da nobre e sempre leal: / pois que nacestes real / vós seguireis os primores / D'Alexandre e Anibal. / E pera mais divinal / não estimeis o dinheiro / e a todo bom cavaleiro / sede muito liberal / e esquivo ao lisonjeiro.» vv. 263-272, II, 476-477); na mitificação de Portugal como «cavaleiro» (*Lusitânia*); ou ainda no desfecho da *Frágua de Amor*, onde se dá como exequível e urgente a refundição militar de um frade, calculando que se lhe seguirão «sete mil» (I, 662). Mas a política joanina não foi de intenso belicismo — e o discurso de exortação da guerra, o uso do teatro como intervenção propagandística, flagrante em autos elaborados até 1521, dissipar-se-iam após esta data.

Mitigam-se os fumos imperiais, que abarcavam, para lá do fulminante domínio da Mourisma e do Turco, a reconquista de Jerusalém. E, em vez da limpa referência a heroicos cavaleiros, aparecem, na comédia da *Devisa da Cidade de Coimbra* (1527), caracterizações ambíguas. Não se trata da risonha malícia do auto das *Ciganas* (1521), onde uma péssima proposta de negócio redundava em *scherzo*: «Oh ceñurez cavalleros / mi rocín tuerro os alabo / porque es calçado nel rabo / zambro de los piez traerros. // Tiene el pecho muy hidalgo / y coça al cavalgar» (vv. 38-43, II, 320). Na *Devisa*, a ambiguidade é corrosiva, desestabiliza a habitual inteireza dos «cavaleiros» e produz-se pela mescla ziguezagueante de elogio e insinuação ou exposição de práticas censuráveis.

Mencionando casas nobres, sobressai a preocupação com a autenticidade dos nomes («os Melos dereitos, [...] / esta é sua alcunha e seu sobrenome / falo nos finos e nam contrafeitos», I, 476; «Os Sousas que o são digo eu porém / porém os de Sousa, que bem Sousas são», I, 475). Desta preocupação, infere-se que importa repelir cópias oportunistas ou bastardas. Ora, porque em causa estão os Melos e os Sousas verdadeiros, adquirem gravidade maior os seus defeitos: onde há (ou já houve) «cavaleiros», há também comportamentos impróprios dessa condição. Daí os versos contraditórios ou a oscilação atrevida que na fama alva faz cair nódoas feias: os Sousas «são homens de paz, põe tudo em rezão / bôs cavaleiros nas partes dalém» (I, 475); os Pereiras

São muito fidalgos e bôs cavaleiros 830
 zelosos do reino e da cousa justa
 mui bôs defensores nam já à sua custa
 e depois de casados são muito caseiros.
 Mui querençosos de casais e eiras
 amigos dos povos que servem de graça
 nam são caçadores e estimam a caça
 atentam por casa até nas peneiras.
 (I, p. 476.)

Quanto aos Melos,

Foram senhores que antigamente 850
 na honra do reino eram os primeiros
 tam esforçados e bôs cavaleiros
 que nam se achava casta mais valente.
 E além d'esforçados
 sempre devotos e bem inclinados
 e vem-lhes por casta de dar quanto tem
 porém os d'agora não cuide ninguém
 que desejam tanto de serem gabados.
 (I, p. 476.)

Alguns anos antes, Gil Vicente lançara-se a reinventar, em modo dramático, livros de cavalarias. D. João III, afeiçoado a este género, estimaria esse trabalho. De acordo com o testemunho de Barros, a *Cronica do Emperador Clarimundo* (1522) teve a sua génese «per çima das arcas da [...] guarda roupa» do príncipe, de cujo «favor» beneficiou¹². A D. João dedicou também

12 «Prologo feyto depoyz desta obra jmprensa: ao muy alto y muyto poderoso Rey dom Joham terçeyro deste nome: per Johã de barros seu cryado», in *Prymera parte da cronica do emperador Clarimundo donde os Reys de Portugal desçendem*, Lisboa, Germão Galharde, 1522, s/f. Fica por explicar o motivo pelo qual esta obra não foi continuada, conforme Barros admitia no fim do texto impresso em 1522: «E porque príncipe muy poderoso o que depois acôteço entra na següda parte desta cronyca leixou de nysso proseguyr: te q̄ a vontade de vossa alteza me mande o que nysso faça: pois pera o servyr nacy.» (176 v.º)

Jerónimo López («fidalgo de sua casa y criado a las migallas de sua mesa»¹³) o *Libro tercero de don Clariã*, estampado em Toledo, no ano de 1524. Uma ou outra advertência de frei António de Beja, na *Breve doutrina e ensinança de príncipes* (1525), fazem igualmente crer que as histórias de Amadis e Palmeirins eram atrativas para o jovem rei — tão atrativas que frei António de Beja se sentiria no dever de alertar para potenciais riscos desse gosto¹⁴. E não terá sido à toa que, na mira de persuadir D. João a encontrar destino para D. Leonor de Áustria, viúva, os homens bons de Lisboa se lhe dirigiram assim: «esclarecido e muy prudentissimo Senhor, como famoso cavaleiro da aventura, livray a donzella e vosso pouo do graue infortunio vindouro».¹⁵

Gil Vicente deixou que D. João, ainda menor, deliberasse sobre os amores do príncipe encoberto da *Comédia do Viúvo* (prerrogativa análoga dizia-se no *Libro de Amadís* ter sido concedida ao Infante D. Afonso de Portugal¹⁶); cerca de 1524, ofereceu-lhe *Don Duardos*; em 1532, *Amadís de Gaula*. Para fabricar *Don Duardos*, Gil Vicente apropriou-se de capítulos do *Libro de Primaleón* (1.^a ed.: 1512; 2.^a ed.: 1524); para construir *Amadís*, recorreu à narrativa que, «corregid[a] y enmendad[a]»¹⁷ por Garcí Rodríguez de Montalvo, circulava impressa desde pelo menos 1508. A opção por matéria fabulosa, aparentemente livre de qualquer fito de influir na realidade e ditar a história, não significou alienação. Muito pelo contrário: há motivos para julgar que *Don Duardos* e *Amadís*, fruto de meticulosas reescritas, se distinguem ao sabor do tempo.

Nunca será de mais observar a depuração realizada em *Don Duardos*¹⁸. Histórias de princesas atormentadas por uma gravidez que as desonrava,

13 *Libro tercero de don Clariã. La historia del muy esforçado y animoso cavallero don Clariã de Landanis fijo del rey Lantedon de Suecia...*, Toledo, Juan de Villaquiran, 1524. As palavras citadas fazem parte da rubrica do «Prologo».

14 Frei António de Beja, *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*, reprodução fac-similada da edição de 1525, introdução de Mário Tavares Dias, Lisboa, Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos de Psicologia e de História da Filosofia anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1965, p. 112.

15 *Crónica de D. João III por Francisco de Andrada*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1976, p. 42.

16 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987, vol. 1, p. 612.

17 Garcí Rodríguez de Montalvo, op. cit., vol. 1, p. 225.

18 Ver Isabel Almeida, «Frágua de amor: do *Libro que trata de los valerosos y esforçados bechos en armas de Primaleon...* ao auto de *Dom Duardos*», in Gil Vicente, *Tragicomédia de*

corriam até em romances como «Tiempo es, el cavallero», evocado na *Comédia de Rubena*, onde a criada Benita canta «Tiempo era caballero / que se m'acorta el vestir» (I, 372). Associar Rubena, que se entregou a um «clérigo nuevo» (I, 372), à princesa do romance, que ignora o nome do seu sedutor e dele chega a ouvir cruas palavras («Parildo infanta parildo / que así hicieron a mí / hijo soy de un labrador / que de cavar es su vivir»¹⁹), irmana-as: ambas exemplificam as «leggi della giovanezza»²⁰ que o iconoclasta Boccaccio fizera sobressair no *Decameron*. No *Libro de Primaleón*, também uma princesa — Flérída — vive essa experiência, e também ela se evade da casa paterna. Tal como sucede na *Comédia de Rubena* e no romance, algo de violento inquina a trama amorosa.

No *Libro de Primaleón*, a consumação do desejo masculino raia a violação: «Y él [Don Duardos ...] esforzó su corazón a tomar aquella folgança que él desseava y pensó que si él aquello pudiesse acabar, que luego la infanta faría todo lo que él quisiesse; [...] y fasta allí él no la avia osado acometer porque Artada no se partía d'ella. Y como vido que era tiempo, púsolo por obra y, con grandes falagos y amor demasiado que le mostró y más por fuerça, porque ella no osó dar bozes, la fizo dueña.»²¹ Adiante, a fuga do palácio é uma teia de aflições. À oposição dos jardineiros da princesa, que desmaia de medo, Don Duardos reage com bruta energia: «Y como él no tenía armas allí, no mató a la ortolana que luego lo hiziera él desde que vido su porfía. Y con un braço tenía la infanta la cabeça y con el otro dio tan fuerte pueñada a la ortolana que la fizo atordir; y matárala si no sobreviniera Julián, su marido, que él sintió a su muger levantarse y fue muy cuitado pensando que iva a folgar con Julián [...]»²²

Dom Duardos, tradução de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 1996, pp. 111-124.

19 *As Obras de Gil Vicente*, direção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, vol. v, p. 313.

20 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 3.^a ed., Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, p. 343 (giornata IV, novella 1).

21 *Primaleón. Salamanca, 1512*, edición de M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 293.

22 *Ibidem*, p. 384.

No auto vicentino, nada disso acontece: não há violações, nem fugas envergonhadas, nem violência na partida; há, sim, emoção solene, própria do clímax de um processo de decisão e descoberta, em que cabe à personagem feminina assinalável liberdade. «Al amor y a la fortuna / no hay defensión ninguna» — canta-se a concluir o auto (I, 574), que é, todavia, mais complexo, pois nele a sujeição ao amor tem a dignidade de uma escolha. Flérida professa: «Oh ventura diesa mía / refugio de los humanos / soberano / tú sola tomo por guía / y entrégome en tus manos / por mi mano.» (vv. 1959-1964, I, 575).

Eis o cerne da intriga: Don Duardos faz-se passar por Julián, i. e., por filho dos jardineiros de Flérida, para ter acesso ao espaço íntimo da princesa. O encobrimento da identidade, motivo já presente no *Libro de Primaleón*, é, no auto, levado ao extremo: não só pelo requinte lírico que enobrece o discurso da personagem de Duardos-Julián mas acima de tudo pela preservação do segredo, que, guardado até ao limite, constitui um elemento nevrálgico. Flérida enamora-se de um desconhecido, e por isso — porque não sabe quem tem a seu lado — perscruta-o e interpreta cada indício, lúcida acerca da «pasió» que a divide entre «amar» e «resistir» (I, 574).

Ao poder de filtros mágicos, Gil Vicente prefere sobrepor o do mérito individual, exalçando a *humanitas* cara à cultura quinhentista. Se há uma «copa de las hadas» (I, 531), pela qual Flérida bebe e por efeito da qual o encantamento amoroso começa, o que avulta é a longa «guerra» (I, 530) que, movida com denodo por Don Duardos «vestido de paños viles / con paciencia / de príncipe hecho villano» (I, 531), dá azo a que a princesa filosofe: «El hombre queremos ver, / que los paños son de lana.» (I, 536). O auto terá valido como «hino propiciatório ao despertar de amores e casamentos juvenis entre pessoas régias»²³, e tudo nele concorre para despertar a consciência ética e estética do espectador ou leitor. Com a história fabulosa, protagonizada por um «caballero andant[e]» que era o avesso dos «galanes regalados» (I, 535) de quem riam os poetas cançonei-

23 Margarida Vieira Mendes, «Apresentação de Dom Duardos», in Gil Vicente, *Tragicomédia de Dom Duardos*, tradução de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 1996, p. 14.

ris²⁴, Gil Vicente trouxe para a ribalta o antropocentrismo como exata doutrina («El precio está en la persona», I, 548) e estupendo sonho: «Por lo imposible andamos / no por ál» (I, 550).

De resto, na sua amplitude simbólica, *Don Duardos* propiciará sempre a relação com outros textos, não porque de facto os imite, mas porque deles é essencialmente afim, participando desse «murmúrio contínuo da intertextualidade» ou «supersentido [...] horizontal, labiríntico, rizomático e infinito» de que falou Umberto Eco²⁵. Pelo relevo dado à palavra como manifestação do ser, torna-se comparável ao episódio evangélico em que Cristo-jardineiro se revela a Maria Madalena proferindo-lhe o nome (João, 20, 11-18). Pela malha de ocultação e descoberta, pode ser cotejado com o mito de Eros e Psiche, como se dele fosse uma versão feliz. Repare-se na promessa de Julián-Don Duardos: «Si al menor rincón llegáis / de mi ardiente corazón / encenderéis / candela con que veáis / que os pido galardón / que me debéis.» (vv. 1939-1944, I, 574).

Nesta obra, em que o disfarce é, paradoxalmente, meio para o encontro da verdade, o cavaleiro conduz o jogo. Em sintonia com uma mundividência eudemonista, a personagem norteia-se pela esperança e atinge o bem desejado, não pela força do corpo, ou não só por ela, mas pela qualidade interior que se exprime na beleza poética do discurso. Ora, da exaltação do valor do indivíduo, iniludível em *Don Duardos*, destoa a melancolia que marca *Amadís*, onde o cavaleiro se verga, numa rendição triste, aos agravos da fortuna e do «engaño».

O episódio que Gil Vicente tomou como base para esta sua obra é, no *Libro de Amadís*, precedido de um comentário com função de alegorese:

Aquel juicio razonable dado del Señor verdadero a los hombres sobre todas las cosas bivas, que conoçe lo próspero y adverso no ser durable, dotrinando y esforçando el coraçón a que lo uno y otro sojuzgue, éste podría alcançar el

24 Leiam-se, por exemplo, as «Coplas q̄ hizo Suero de Ribera sobre la gala» ou as trovas de Cartagena «porq̄ le mado su amiga q̄ le avisasse alas damas q̄ son servidas q̄ se guarden delos engaños delos ombres» (*Cancionero General*, 1511, fls. 51-51 v.º; 87-87 v.º).

25 Umberto Eco, «Ironia intertextual e níveis de leitura», in *Sobre Literatura*, Lisboa, Difel, 2003, p. 241.

de contino da lugar
 a cosas que yo no querría.
 (I, pp. 582-583.)

Ao longo do auto, o tema da verdade e o da mentira regressam, em múltiplas variações. Falaz é a imagem que de si mesmo sustenta o anão Ardián, e também aí Gil Vicente se afastou da matriz, para dar à personagem a cor de um ridículo fanfarrão (caricatura de um escudeiro, disposto a fugir de «peligrosas guerras» e a «medrar» na corte): «hombre gentil dispuesto / como yo, Dios sea loado / ha de ser tan confiado / que amores ni nada desto / nolo tenga en un cornado.» (vv. 595-599, I, 597).

Tal *ethos* recomendaria que os interlocutores de Ardián se munissem de cautela e reserva. Mas é esta personagem que vai obter, «de ligero» (I, 606), crédito em Oriana, embora seja falso o que lhe conta de Amadís. Pela ênfase posta na «mentira» (e já não na «inorancia»²⁷) de Ardián, bem como pelo detalhe com que se representa a reação da princesa, desejosa de encontrar resposta para uma pergunta inquietante («Oh cómo se sabería / si esta nueva es verdadera?», I, 598), percebe-se o melindre do assunto, e é inegável que Gil Vicente molda a fábula de maneira a salientar grandes interrogações: como apartar a verdade da mentira? Por que vias se infiltra o engano?

T. P. Waldron viu neste auto uma paródia derrisória do *Libro de Amadís*: «Vicente consistently distorts not only the heroic side of his story, but also the romantic plot.»²⁸ Waldron, que em tudo achou «ironic disregard»²⁹ ou «a manner so satirical»³⁰, governou-se por uma convicção que não fundamentou e que Stanislav Zimic rebateu³¹. Sem dúvida, há margem para leituras discrepantes: o que T. P. Waldron classificou como «sympathy» e supôs «the most humiliating touch of all»³², Teresa Amado, atenta à cons-

27 Garcé Rodríguez de Montalvo, op.cit., vol. I, p. 605.

28 T. P. Waldron, «Introduction», in Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, edited with introduction and notes by T. P. Waldron, Manchester University Press, 1959, p. 34.

29 T. P. Waldron, op. cit., p. 20.

30 T. P. Waldron, op. cit., p. 26.

31 Stanislav Zimic, «Tragicomedia de Amadís de Gaula», in *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Iberoamericana, Vervuert, 2003, pp. 323-340.

32 T. P. Waldron, op. cit., p. 32.

es cre que lo sea / y lo que es que nunca fuese.» (I, 607.) É certo que, no fim, a mentira e o engano se anulam: «la mentira no tiene pies / porque aquello que no es / muy presto vuelve a no ser» (I, 612.) Tudo termina bem, mas o texto vicentino alerta: na corte, não custa, à mentira, produzir vítimas.

Em 1521, na *Aclamação de D. João III*, Gil Vicente incitara o rei: «a todo bom cavaleiro / sede muito liberal / e esquivo ao lisonjeiro» (II, 477). Em *Amadís*, um dos seus últimos autos, fez ecoar esse conselho, prevenindo contra o veneno das «lenguas roínes». Será mera coincidência que, pela mesma altura (1536), criasse a *Floresta de Enganos* («a derradeira que fez [...] em seus dias», I, 515), engendrando um «mundo triste», do qual está ausente a verdade e onde só pelo engano se vive (I, 490)? De *Don Duardos a Amadís de Gaula* vai a distância de um tempo de confiança a um tempo de melancolia?

Seguindo o rasto dos cavaleiros, encontram-se fios condutores para indagações sobre a obra de Gil Vicente: sobre o que é ali prezado e sobre o que é desprezado; sobre a relação do teatro com a contingência e com o universal; sobre a infinita possibilidade de um autor ser único ainda quando labora sobre textos e modelos difundidos por uma vasta tradição.

IX

Lo pastoril en el teatro de Gil Vicente

José Javier Rodríguez Rodríguez

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

El tipo del pastor acompaña a Gil Vicente a lo largo de toda su carrera teatral. Ahora protagoniza la acción, ahora desempeña un papel secundario, o meramente decorativo. Ya muestra una de sus facetas, ya otra, dentro de la rica gama de caracterizaciones disponibles para la figura en el alto Renacimiento. En las páginas que siguen, trataremos de destacar los aspectos más relevantes de su contribución a la dramaturgia gilvicentina, agrupando los fenómenos en los siguientes apartados: 1) 1502: el comienzo pastoril de un teatro; 2) El pastor y la alegoría; 3) El pastor en el *Purgatorio (barca segunda)*; 4) Pastores de la Sierra de Estrella; 5) El pastor en segundo plano; 6) Pastores y villanos.

1. 1502: EL COMIENZO PASTORIL DE UN TEATRO

1.1. VISITAÇÃO

En la noche del 5 al 6 de junio de 1502 nace en Lisboa el príncipe don João, futuro rey don João III, hijo de la reina doña María y del rey don Manoel I. En la «segunda noite do nascimento do dito senhor», y «estando esta companhia [i. e. la familia real] assi junta [en la cámara de la Reina], entrou um vaqueiro dizendo» las doce coplas que componen el texto de la

Visitação (también conocida como *Auto da Visitação* y como *Monólogo do Vaqueiro*), «a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou», según la rúbrica preliminar de la obra en la *Copilaçam*¹.

El vaquero irrumpe en la cámara palaciega sin prestar atención a quienes se hallan en ella, absorto en la queja por los «arrepelones» padecidos a manos de los «rascones» (vv. 1-4), víctima de una burla que recuerda la traza del *Auto del repelón*, atribuido a Juan del Enzina². El cómico enfado deja paso a la admiración ante las «cosas / tan hermosas» que adornan el maravilloso «abrigado» (vv. 13-16). En medio de su estupor, el pastor saluda con torpeza a los circunstantes («Dios mantenga» —v. 22) y, dirigiéndose a la Reina, explica la causa de su visita: ha sido enviado por el concejo de su aldea para obtener noticias sobre el inminente alumbramiento. Cerciorado de que éste ya se ha producido, expresa su júbilo de modo exultante (haciendo participar en él a los rebaños, los montes y los prados — cf. vv. 56-70), acompañando sus exclamaciones con gestos de entusiasmo que incluyen la ejecución de un salto (cf. vv. 49-51), mientras sus palabras cantan las virtudes de la Reina y del Rey y de sus respectivas casas, que habrán de converger en el recién nacido y fundamentar la grandeza y la dicha de su futuro reinado. Sin embargo, el vaquero evita la prolijidad, dando paso enseguida a la escena muda (quizás amenizada con música) en que, según la rúbrica final de la obra, «entraram certas figuras de pastores e ofereceram ao príncipe os ditos presentes» (i. e., «huevos», «leche», «quesadas», «queso», «miel»; en definitiva, «lo que han podido», dada su condición social —vv. 106-109).

El espectáculo concebido por Gil Vicente forma parte de la tradición de los momos, que conoció un esplendor particular en la corte real portuque-

1 Cito las obras de Gil Vicente por: Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/>) (20/07/2013).

2 El *Auto del repelón* no figura en el *Cancionero* de Juan del Enzina hasta la reedición de 1509; su fecha de composición es incierta y su autoría, discutida (cf. Juan del Encina, *Obras completas. IV: Teatro*, ed. A. M.^a Rambaldo, pp. 100-101). Entre el rústico del primer auto vicentino y el gracioso Clarín de *La vida es sueño* transcurre el largo proceso de adaptaciones que afecta a las figuras de la comicidad en el teatro peninsular moderno; sin embargo, el chistoso plebeyo calderoniano sufre todavía la misma burla al acceder al espacio de los señores, según confiesa al hacer su primera entrada en el segundo acto: «A costa de quatro palos / que el llegar aquí me cuesta, / de un alabardero rubio...», donde «aquí» designa el espacio palaciego (*La vida es sueño*, ed. E. Rodríguez Cuadros, vv. 1166-1168).

sa del siglo xv (Shergold, 1967, pp. 113-142, especialmente p. 133). En ese marco se explica la brevedad del texto recitado, que da paso al momento principal de la escenificación: la procesión del grupo de figuras ataviadas de modo exótico, con los pintorescos obsequios. Ello permite comprender asimismo la naturalidad con que se confunden la ficción y la realidad, penetrando la primera en el espacio y el tiempo de la segunda, que queda de tal modo incorporada al juego escénico (con la entrada de los pastores fingidos en la que reconocen como cámara verdadera de palacio, donde se comunican verbal y gestualmente con la Reina y sus acompañantes, espectadores y actores al mismo tiempo). Así se comprende también el efecto de sorpresa de la llegada del vaquero, similar al producido por tantos presentadores encargados de anunciar verbalmente el comienzo y fundamento (la *invención*) del espectáculo de los momos (cf. Surtz, 1979, pp. 67-124).

Shergold (1967, pp. 127-128) señaló la existencia de una clase de momo, a menudo vinculado a la celebración de nacimientos y aniversarios, cuyo número culminante consiste en la entrega de regalos (según ocurre en los dos escritos por Gómez Manrique)³, y apuntó que este tipo de espectáculo podría considerarse como una secularización del drama navideño, donde se adapta a un contexto profano la escena de la adoración de los pastores, pronto adornada con el ofrecimiento de obsequios, a imitación de la adoración de los Magos. En el caso de la *Visitação*, la cercanía a la representación navideña es evidente, no sólo por la repetición del esquema argumental, sino sobre todo porque los momos aparecen caracterizados como pastores. El fenómeno sugiere un par de reflexiones. Por un lado, la asociación del nacimiento de Cristo al nacimiento del Príncipe (sugerido por el esquema anecdótico y la galería de personajes, pero confirmado por los motivos temáticos y el discurso mismo — cf. Laitenberger, 1991, pp. 66-68) continúa el hábito de hibridación sacro-profana propio del fasto cortesano (cf. Surtz, 1979, pp. 78-79). Por otro, la evocación del drama navideño y la selección de figuras pastoriles para este momo natalicio invitan a pensar que fue concebido

³ De Gómez Manrique. *En nombre de las virtudes que iban momos al nacimiento de un sobrino suyo* y *Un breve tratado que fizo Gómez Manrique al mandamiento de la muy ilustre señora infanta doña Isabel, para unos momos que su excelencia fizo, con los hados siguientes*, en Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. F. Vidal González, pp. 657-659 y 668-674.

bajo la influencia de las novedades escénicas castellanas. En este sentido, el uso del sayagués, el dialecto literario perfeccionado por Juan del Enzina y Lucas Fernández para caracterizar el habla de sus pastores, puede entenderse como un gesto de deferencia hacia la reina María, hija de los Reyes Católicos, pero sirve en cualquier caso como síntoma de que, en su primera producción, Gil Vicente sigue los pasos de los nuevos dramaturgos salmantinos⁴.

1.2. AUTO PASTORIL CASTELHANO

El calco del patrón característico del drama navideño pastoril no pasó inadvertido a los testigos de la *Visitação*; al contrario, la rúbrica preliminar de la segunda obra de la *Copilaçam*, el *Auto pastoril castelhano*, cuenta: «E por ser cousa nova em Portugal, gustou tanto a rainha velha desta representação [i. e. la *Visitação*] que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do redentor.» No obstante, la propia rúbrica continúa explicando que Gil Vicente no satisfizo exactamente la petición: «E porque a substância era mui desviada, em lugar disto fez a seguinte obra»; esto es, compuso el *Auto pastoril castelhano*.

La primera parte de la representación muestra la reunión de los pastores. Vemos primero al pastor Gil, dispuesto a pasar la noche de invierno en su majada, y a entretener cantando la espera del sueño. Sus palabras «Yo aquí estoy abrigado / del tempero de fortuna» (vv. 5-6) evocan la convivencia del pastor con las inclemencias del tiempo atmosférico y su íntima satisfacción al sentirse protegido dentro de su refugio; no obstante, dichas palabras insinúan también el espíritu del personaje («um pastor inclinado à vida contemplativa, e anda sempre solitário» —rúbrica preliminar), explicitado enseguida merced a la llegada del pastor Brás, «que o reprende disso» (rúbrica preliminar). La seriedad moral y la sensibilidad religiosa con que Gil entiende el cuidado del rebaño contrastan con el descuido y el escepticismo de Lucas, que viene preguntando por unas cabras perdidas mientras se distraía en un baile, pero que renuncia pronto al esfuerzo de la búsqueda

⁴ Sobre el sayagués y su empleo por Gil Vicente, véase Teyssier, 1959, pp. 23-75.

y desprecia el consejo de pedir el auxilio divino para recuperarlas; por el contrario, este mismo Lucas promueve la idea de llamar a otros «zagales» (v. 124) y dar un carácter festivo a la reunión. Acude un nuevo grupo de pastores, encabezado por Silvestre, quien, por su condición de recién casado, da pie a la introducción de los temas burlescos de la genealogía y la dote rústicas. Cansados de charla, los pastores practican sus pintorescos juegos (el abejón, las adivinanzas) hasta que, rendidos por el sueño, se duermen. Comienza entonces la segunda parte de la representación, con la aparición del ángel, que los llama cantando: «Ah pastor / qu'es nacido el redentor» (vv. 255-256). Guiados por Gil, el único que oye la voz del ángel y que se encarga de despertar y persuadir a sus compañeros, los pastores se encaminan cantando hacia el pesebre, donde adoran al recién nacido y le ofrecen sus humildes presentes «com tangeres e bailos» (rúbrica entre los vv. 329 y 330). Después de cantar una «chansoneta» de despedida, los pastores se alejan conversando sobre lo que han visto, conducidos por el pastor Gil, quien, súbitamente iluminado («Ahora lo dependí» — v. 366), celebra el misterio de la Encarnación e ilustra a sus compañeros con paráfrasis y citas del *Cantar de los Cantares*, la evocación de las profecías veterotestamentarias, e incluso la repetición de alguno de los símiles doctrinales destinados a explicar la conjunción en Cristo de las naturalezas humana y divina. El júbilo de los pastores vuelve a expresarse en el canto con que acompañan su abandono del escenario y el fin de la representación.

Aparte de la coincidencia en una misma ocasionalidad (la celebración de la Navidad en un contexto cortesano) y un mismo esquema argumental (de origen evangélico y litúrgico), el indicio más claro de la imitación de los dramaturgos salmantinos por parte de Gil Vicente es el hecho de que sus pastores hablen sayagués. Resina Rodrigues (1993, pp. 107-115) demuestra con concordancias textuales la proximidad a los autos navideños de Lucas Fernández, si bien el poeta portugués recupera la intervención directa del ángel anunciador, a la manera de la *Égloga de las grandes lluvias*, de Juan del Enzina⁵.

5 Teyssier (1959, p. 36) demuestra la huella de un drama no navideño de Lucas Fernández, la *Comedia de Bras, Gil y Beringuella*, de donde parece tomar Gil Vicente los motivos de la genealogía y la dote burlescas. La comedia de Lucas Fernández fue publicada por el autor,

Según explica también Resina Rodrigues en el lugar citado, la imitación no excluye la originalidad, y la autonomía con que crea nuestro dramaturgo se manifiesta, entre otros aspectos, en tres rasgos evidentes. En primer lugar, en la riqueza lírica y coreográfica: Gil Vicente no sólo repite el expediente de cerrar la escenificación con el canto y baile de los pastores que abandonan la sala, sino que salpica todo el diálogo con danzas y canciones (vv. 23-24: Brás entra a escena cantando; vv. 225-256: el ángel canta el anuncio a los pastores; vv. 284-293: los pastores cantan mientras caminan hacia el pesebre; rúbrica entre los vv. 328-329: los pastores ofrecen sus presentes «com tangeres e bailos»; vv. 330-337: «chançoneta» con que los pastores se despiden de la Virgen María; rúbrica final: «Vão-se cantando»). Además de anticipar una vocación lírica que las producciones posteriores del dramaturgo confirmarán (cf. Calderón, 1996), la riqueza mélica de la pieza navideña vicentina guarda relación a su vez con la segunda originalidad respecto de sus modelos castellanos: la escenificación del momento de la adoración de los pastores, del que aquellos prescinden, y en que se concentra buena parte de las canciones y bailes de los pastores vicentinos. Por último, y sobre todo, la pieza portuguesa adquiere un sabor particular por el protagonismo y el carácter concedidos a uno de los personajes, el pastor Gil (cf. Brotherton, 1975, pp. 17-21).

A pesar de su desconocimiento absoluto de la cultura oficial, que le impide reproducir con corrección la más sencilla de las oraciones de la Iglesia, el rústico Gil muestra una sensibilidad moral y religiosa que le inclina a la soledad contemplativa y que convierte la primera fase del auto en una versión pintoresca y breve del debate sobre la vida retirada, asociado por el Renacimiento a la figura del pastor y ampliamente

junto con el resto de su obra conocida, en el volumen titulado *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano* (Salamanca, 1514), aunque la fecha de composición y representación de las piezas en él contenidas debe de ser anterior en varios años a la de edición. La *Égloga de las grandes lluvias* fue compuesta por Juan del Enzina para la Nochebuena de 1498, si bien no se incorporó a su *Cancionero* hasta la reedición de 1507. En cuanto al ángel que anuncia el Nacimiento a los pastores, debe recordarse que Lucas Fernández evita la comparecencia de esa figura y encomienda su tarea a un pastor que ha recibido previamente el aviso sobrenatural. A juicio de Brotherton (1975, pp. 8-17), Lucas Fernández oculta al ángel para suavizar las connotaciones de irreverencia que podría adquirir la actitud peculiarmente burlesca y refractaria de sus pastores ante la noticia de la Encarnación, que convierte ese segmento en el verdadero núcleo del drama.

desarrollado, por ejemplo, en las églogas morales de Sá de Miranda⁶. De tal manera, el espectador cobra conciencia desde el principio del tema verdadero de la obra, mientras que en las escenas iniciales de los modelos salmantinos solo unas pocas alusiones veladas recuerdan que el juego escénico tiene un propósito que trasciende la exhibición regocijante de unas figuras exóticas y ridículas. Su peculiar disposición de espíritu explica asimismo que sea Gil el único pastor que despierta a las palabras del ángel, y que se encarga de transmitir las a sus compañeros. A partir de ese instante el rudo Gil comienza a beneficiarse de una iluminación que se hace perfecta en presencia del Recién Nacido y su Madre, y que le permite actuar como ilustrador de los demás pastores en la escena que sigue a la adoración, cuando manifiesta su júbilo y dibuja los contornos del misterio mediante la paráfrasis de los textos bíblicos y litúrgicos.

1.3. *AUTO DOS REIS MAGOS*

Explica la rúbrica previa al *Auto dos Reis Magos* que «a dita senhora rainha, muito satisfeita desta pobre cousa [i. e. el *Auto pastoril castelbano*], pediu ao autor que pera dia dos Reis logo seguinte lhe fizesse outra obra. E fez a seguinte». Entra primero Gregorio, un pastor que se ha perdido en su camino hacia el portal de Belén, hacia donde partió trece días antes, abandonando sus rebaños, para obedecer el exhorto del ángel. Pregunta a otro pastor, de nombre Valerio, que le conduce hasta fray Alberto, un ermitaño, que se confiesa «religioso / perezoso» (vv. 99-100) ante la muestra de piedad, cándida pero vívida, de Gregorio. Valerio, por el contrario, tiene un talante burlón, y (como lo hacen los pastores de Lucas Fernández en la *Égloga o farsa del Nascimento*) somete a un interrogatorio malicioso al ermitaño, con visos satíricos («Baldas debéis de traer / a vender / que os estáis chacorveando» — vv. 123-125), pero de alcance principalmente

⁶ Sobre la tradición temática y su asociación a la literatura pastoril, cf. Busnardo-Neto, 1974, pp. 34-41.

burlesco («Decidnos padre bendito / halláis scrito / si es pecado estrañar?» — vv. 130-132), que culmina en el elogio naturalista del amor sexual, vedado por el sexto mandamiento (cf. Resina Rodrigues, 1993, pp. 109-111). Llega entonces un caballero preguntando por el camino de Belén. El díscolo Valerio no puede reprimir una burla, que excita la indignación del señor (insinuándose un enfrentamiento que recuerda diversas escenas de las primeras églogas profanas salmantinas: la *Égloga en recuesta de unos amores*, de Juan del Enzina; la *Farsa o cuasi comedia de una doncella y un pastor y un caballero* y la *Farsa o cuasi comedia de dos pastores e un soldado e una pastora*, de Lucas Fernández)⁷. La noticia de que el caballero extraviado viene acompañando a tres reyes que peregrinan siguiendo una estrella para adorar al Mesías recién nacido orienta el drama hacia su culminación: en primer lugar, Fray Alberto parafrasea jubiloso las profecías de la Epifanía; a continuación, el pastor descortés se arrepiente de sus ofensas y obtiene el perdón del caballero. El diálogo puede concluir y dejar paso al espectáculo final: los Magos entran cantando y, mientras la canción es repetida por el conjunto de los actores, ofrecen sus presentes de oro, incienso y mirra.

Con todo, es posible que este remate, que apenas disimula su carácter abrupto bajo la forma del momo, haya venido condicionado por la premura con que el dramaturgo hubo de componer la pieza, según sugiere la rúbrica final: «E acaba em breve, porque nãh houve espaço pera mais.» En el corto lapso de trece días, sin embargo, Gil Vicente supo hallar recursos para asegurar el efecto dramático de su obra, animando el propósito de celebración religiosa mediante la explotación del contraste de caracteres en la pareja formada por el pastor devoto y el pastor burlón, así como la incorporación de motivos satírico-burlescos a cargo de este último (en la encuesta del ermitaño y en el desacato al caballero), expresión de la confusión ideológica y moral que el pastor mundano termina por superar gracias a la experiencia de la Epifanía (cf. Brotherton, 1975, p. 21).

⁷ La *Égloga en recuesta de unos amores* forma parte del *Cancionero* de Juan del Enzina desde su primera edición, en 1496.

2. EL PASTOR Y LA ALEGORÍA

2.1. *AUTO DA FAMA*

Estrenado en 1510 ante la reina doña Leonor, y repuesto con algunas modificaciones de detalle ante el rey don Manuel en fecha no anterior a 1513 (cf. Serôdio, «Apresentação»), el *Auto da Fama* desarrolla un argumento sencillo. Una pastorcilla, que guarda sus patas acompañada por un parvo, rechaza sucesivamente los requerimientos amorosos de tres caballeros, que pretenden llevársela a sus tierras. Como se ve, Gil Vicente se sirve del esquema anecdótico de la pastorela trovadoresca, que había sido llevado al teatro por Juan del Enzina en su ya mencionada *Égloga en recuesta de unos amores* (cf. Gerhardt, 1975, pp. 31-43 y 130-140). Ocurre, sin embargo, que el nombre de la mocita es Portuguesa Fama y que los caballeros, un francés, un italiano y un castellano, son personificaciones de sus respectivos estados. En efecto, la pastorela presenta en este caso un explícito valor alegórico, con la intención de demostrar que «a fama é ãa tam gloriosa excelência que muito se deve de desejar, a qual este reino de Portugal está de posse da maior de todolos outros reinos» (rúbrica preliminar).

El dramaturgo se sirve de expedientes como la estupidez y pereza del parvo, la sencillez pastoril de la protagonista, o el plurilingüismo (en especial, los remedos de los idiomas francés e italiano), para proporcionar a la obra efectos pintorescos y cómicos, sin por ello olvidar el propósito principal, vehiculado por la alegoría, que culmina en la escena final con la coronación y la entronización de la Fama Portuguesa en un carro triunfal por parte de las que se presentan como las dos grandes virtudes lusitanas, Fe y Fortaleza. Si la mencionada égloga de Juan del Enzina pudo inspirar a Gil Vicente la idea de dramatizar la pastorela, la posibilidad de aprovecharla como plano anecdótico de una metáfora continuada de significado político puede haberle sido sugerida por la tendencia general hacia el simbolismo del fasto cortesano, pero invita a pensar en la influencia de las variedades alegóricas y polémicas de la pastoril romance y neolatina (cf.

Gerhardt, 1975, pp. 56-64), que ayudan a comprender también una pieza como la *Égloga* de Francisco de Madrid, representada ante la corte castellana en 1495 y que aborda bajo el velo bucólico la invasión de Italia por parte Carlos VIII de Francia (cf. Surtz, 1979, pp. 98-100).

2.2. AUTO DA FÉ

La rúbrica preliminar informa sobre las circunstancias de la escenificación: «A seguinte representação foi representada em Almeirim ao mui poderoso rei don Manoel [...] nas matinas do Natal [...] na capela.» Los vv. 228-229, por su parte, indican el año: 1510. Estando, pues, la «corte real» (v. 298) reunida en la capilla de palacio con motivo de los oficios litúrgicos navideños, entran en ella dos «pastores simples» (acotación preliminar), en busca de una fiesta de naturaleza imprecisa. Impresionados por la solemnidad de la celebración y su aparato, manifiestan su ignorancia mediante varias conjeturas desatinadas sobre los principales elementos del adorno del templo. Precisamente cuando expresan su deseo de hallar algún letrado que pueda sacarles de su incomprensión, entra una figura elegantemente vestida, que se arrodilla, pone las manos, y ora en voz baja, mientras los pastores, comprendiendo la inconveniencia de sus actitudes previas, imitan torpemente los decorosos ademanes de la dama. Concluida su oración, la misteriosa figura se pone en pie y atiende (en portugués) las preguntas de los pastores (en sayagués): revela su identidad y define el concepto que personifica, la fe; explica el significado de los adornos culturales que a los pastores les resultaban enigmáticos; declara el sentido de la celebración, esto es la rememoración del misterio de la Encarnación del Verbo. Aunque los simples pastores, de habla sayaguesa, entienden el idioma portugués de Fe, no alcanzan a comprender sus explicaciones, porque el sistema conceptual e imaginístico de su argumentación (propio de la teología y la literatura religiosa) les es completamente ajeno; con todo, reconocen por fin la naturaleza de la «boda» (v. 1) que se está celebrando, plantean nuevas preguntas sobre su significado e, incitados por Fe, se suman a la fiesta con un canto popular, seguido por una «enselada

que veio de França» (acotación final) cantada a cuatro voces por otros tantos pastores que acuden oportunamente para acompañar de tal modo la salida de los actores y el fin de la representación.

Como destaca Gouveia («Apresentação»), la «invenção» (acotación preliminar) vicentina se fundamenta en la fusión de los tiempos y espacios de la representación y de lo representado, valiéndose de una convención esencial en la *Visitação* y que el primer teatro renacentista hereda de la tradición de los momos (Surtz, 1979, pp. 76-78 y 88-95). Ahora bien, si la ficción del *Auto pastoril castelhano* y del *Auto dos Reis Magos* confundía en uno el tiempo contemporáneo y el evangélico, según un hábito practicado también en las piezas navideñas de Juan del Enzina y Lucas Fernández (el pastor Gil que alude al rey don João II es el mismo que recibe el anuncio del ángel en las inmediaciones de Belén; el pastor Gregorio, que busca al Mesías recién nacido tras oír el mensaje angélico, habla con un fraile cristiano al que pide que diga «un trintanario / al rosario», vv. 84-85), el *Auto da Fé* establece una diferencia explícita. Así, los pastores preguntan: «Qué años ha que aqueció [el nacimiento del Mesías]?», y Fe responde: «Mil e quinhentos e dez.» (vv. 228-229). Por esta vez, el drama se detiene ante el umbral del rito, sin penetrar en su dominio, quizá porque la fe, concepto personificado como figura central de la representación, cobra sentido precisamente en esa distancia entre la noche relatada en el Evangelio y la noche de 1510 en que se rememora aquélla, puesto que «fé é crer o que nam vemos» (v. 129); al mismo tiempo, la distancia temporal así establecida permite explicitar la actitud presupuesta en el auditorio de toda escenificación navideña: «Tanto monta se agora / contemplores aquela hora / como s'agora passara» (vv. 233-235).

Por otro lado, Gil Vicente prescinde en esta ocasión del argumento evangélico, reteniendo dos elementos. En primer lugar, los pastores simples, de habla sayaguesa, con su virtualidad pintoresca y cómica. Además, el personaje del mensajero e ilustrador, sucesor de los ángeles, ermitaños y pastores previamente informados que transmiten el anuncio y revelan el sentido del Nacimiento a los pastores ignorantes en las obras navideñas anteriores del autor, así como en sus modelos salmantinos. En este caso, el dramaturgo asigna ese papel a una personificación conceptual, Fe,

introduciendo el procedimiento alegórico en el teatro navideño, como lo había hecho recientemente en la escenificación política (*Auto da Fama*) y, si no hay errata en la fecha de 1508 que indica la *Copilaçam*, también en el drama penitencial (*Auto da alma*).

El diálogo de la sabia maestra alegórica y los torpes discípulos pintorescos yuxtapone, para deleite del público, claras definiciones teológicas y divertidos disparates pastoriles; no obstante, el efecto característico de la obra procede del contraste mismo de ambos discursos, inasequibles el uno para el otro. Gil Vicente se complace en amplificar el tema de la incomprensión de las explicaciones de Fe por parte de los rústicos, poniendo de relieve y explotando con intención cómica la distancia entre la alta cultura (eclesiástica y cortesana) y la cultura popular. Así, la encendida poesía himnica y litúrgica con que Fe evoca el misterio de Nochebuena obtiene la siguiente réplica por parte de Brás: «Que ño os entiendo ño [...] Si es noche de Ñavidá / esa es otra sebandija...» (vv. 204-209).

Ahora bien, la insuficiencia intelectual de los pastores no suscita la censura, ni empaña el regocijo. El texto suministra varios indicios en este sentido. En primer lugar, se insinúa que toda carencia doctrinal puede suplirse mediante la aceptación del credo a pies juntillas (vv. 212-227). En segundo lugar, se subraya el elogio de la pobreza y de la humildad implícito en las circunstancias del Nacimiento, simbolizadas desde siempre por los pastores (vv. 264-295). En tercer lugar, la propia figura de Fe pone fin a sus enseñanzas invitando a los rústicos a festejar el misterio a su modo, con sus canciones tradicionales (vv. 300-303). Por último, Brás cierra el diálogo con una réplica que lesiona la verosimilitud, pero confirma el decoro, asegurando al espectador que el proceso de conversión de los pastores (eje temático del drama navideño, según la sugestiva interpretación de Brotherton, 1975, pp. 1-45) se ha cumplido.

2.3. AUTO DA SEBILA CASSANDRA

La rúbrica preliminar informa de que el *Auto da sebila Cassandra* fue representando ante la reina doña Leonor en el monasterio de Enxobregas

en los maitines de Navidad. No indica el año, que puede corresponder a cualquiera del lapso 1510-1515, si bien Révah (1959) aduce argumentos convincentes en favor de 1513.

Una actriz «em figura de pastora» recita dos coplas donde expresa su resuelta decisión de mantenerse soltera. En consecuencia, rechaza al «zagal polido» que la aborda confiado en sus cualidades personales y en la aquiescencia de las tías de la pretendida. Ésta, de nombre Casandra, desprecia las razones del mozo, Salomón, y apoya su actitud enumerando los males del matrimonio desde el punto de vista femenino. Mientras ella interpreta la canción de estribillo «Dicen que me case yo / no quiero marido no» (vv. 198-217), el perplejo pretendiente va en busca de las tías de la doncella, Erutea, Peresica y Ciméria, que entran «com o pastor Salamão em chacota» (rúbrica entre los vv. 217 y 218) e intentan convencerla, aunque en vano, aduciendo los bienes de naturaleza y fortuna del joven. Como último recurso, el desdeñado recurre a sus propios tíos, Abraham, Moises e Isaías. Llegan «cantando todos quatro de folia» una cantiga cuyo tema dice «Sañosa está la niña / ay Dios quién le hablaría?» (rúbrica entre los vv. 310-311 y vv. 311-319) y procuran, sin éxito, ablandar a la moza con regalos. Ni el joven ni los parientes han logrado persuadir a la esquiva doncella, que confirma una y otra vez su opinión negativa sobre el matrimonio, incluso cuando uno de los ancianos recuerda su carácter sacramental. Finalmente, Casandra desvela el verdadero motivo por el que desea permanecer soltera: presente que Dios ha de encarnar en una virgen y está convencida de que ella misma será la elegida. La primera parte del vaticinio es confirmado por las otras tres sibilas, sus tías, que declaran su propia presciencia sobre el misterio de la Encarnación. Su segunda parte, sin embargo, es desmentida como desatino por Isaías, Abraham, Moises y Salomón, que contraponen la soberbia de Casandra y la humildad que las profecías veterotestamentarias destacan como cualidad esencial de la virgen escogida por el Señor. El tono exultante de todas estas evocaciones se quiebra cuando Erutea expone la previsión sobre el fin del mundo. Sin embargo, la inquietud dura sólo tres coplas, porque a continuación «abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do nacimiento» (rúbrica entre los vv. 652 y 653), mientras los ángeles cantan una nana a lo divino que sirve de anun-

cio y llamada a los pastores-profetas y pastoras-sibilas, quienes se dirigen al portal «cantando em chacota» (rúbrica entre los vv. 686 y 687). Uno por uno, los profetas adoran al Niño y las sibilas a la Virgen, facilitando Casandra la transición, al reconocer primero su error ante el Hijo y al encomendarse después a la Madre. Para expresar su alegría, los adorantes cantan y bailan «de terreiro de três por três» la cantiga «feita e ensoada polo autor» cuyo estribillo reza «Muy graciosa es la doncella / cómo es bella y hermosa» (vv. 767-779), dedicada a María, y se despiden con el villancico de tema «A la guerra / caballeros esforzados / pues los ángeles sagrados / a socorro son en tierra / a la guerra» (vv. 780-793).

El resumen pone en primer plano la abundancia y diversidad de materiales usados en la representación. Por el contrario, la lectura de la obra sorprende por la naturalidad con que lo heterogéneo se reduce a coherencia, asegurando la eficacia dramática y escénica. En este sentido, Révah (1959) distingue dos principios estructurales. En primer lugar, una construcción plástica y musical, que rige las entradas y salidas y explica el diseño simétrico de varias escenas (pp. 168-169). En segundo lugar, una construcción teatral (o, quizá mejor, dramática, o argumental), que divide la pieza en secuencias diferenciadas pero complementarias: la comedia rústica de la serrana refractaria al matrimonio, la adoración del Mesías recién nacido y su madre, unidas ambas por el segmento central de diálogo que evoca las profecías de la Redención, a partir del momento en que la pastora Casandra, apelando a su condición de sibila, revela su vaticinio de la Encarnación y desvela el error de considerarse la virgen escogida (pp. 169-172). Révah suscribe las conclusiones de Gerhardt (1975, pp. 141-146) sobre la sutileza con que el dramaturgo liga de modo orgánico la introducción (a primera vista, puramente profana) y la culminación devota de la obra, sembrando en aquélla discretas alusiones que, sin entorpecer el tono cómico, preparan la evolución hacia lo sagrado. Se trata, como escribe Lida (1966, p. 158), de «un juego mutuo en que lo sagrado se enriquece por la plasticidad y gracia de lo rústico, y lo rústico se ennoblece y ahonda por el simbolismo trascendente de sus asociaciones sagradas».

Lida y Révah, en los ensayos citados, esclarecen las fuentes litúrgicas, literarias e iconográficas de donde procede el elenco de personajes y su

«simbolismo trascendente». Por lo que hace a la condición pastoril asumida aquí por sibilas y profetas, ambos la consideran herencia del modelo de auto navideño propuesto por Juan del Enzina; de manera más precisa, Révah hace suyas las ideas de Wardropper (1953) y considera que Gil Vicente se inspira en la égloga segunda del salmantino, que había abierto el camino a la alegorización del pastor del Nacimiento al indicar de modo explícito que los cuatro rústicos, llamados Juan, Marcos, Mateo y Lucas, representaban a los cuatro evangelistas (p. 170). Ahora bien, el gesto por el cual el dramaturgo preserva o confiere la condición pastoril a sus sibilas y profetas resulta esencial, de modo que quizá valga la pena considerarlo un tercer principio estructural, con la función de engranar los dos mencionados arriba y hacer posible tanto la riqueza como la coherencia de la obra.

En efecto, el hecho de que sibilas y profetas actúen en figura de pastoras y pastores permite sobreponer en una sola representación el recuerdo de las varias tradiciones escénicas navideñas: sobre el esquema derivado del *officium pastorum*, según el cual se suceden la escena costumbrista de los pastores antes del Nacimiento, el anuncio de los ángeles que les hace ponerse en camino y la adoración, estos peculiares pastores reproducen las paráfrasis veterotestamentarias del *ordo prophetarum* y los vaticinios del Canto de la Sibila. Al mismo tiempo, la faceta pastoril de los personajes ofrece los recursos para evitar el peligro de excesiva solemnidad derivado de tal espesor simbólico: la caracterización rústica se conjuga a deseo con el abolengo sacro para insinuar la significación religiosa sin incurrir en hieratismo; el tema de la sibila engañada se introduce como el caso de la serrana desdeñosa, elevando el prólogo costumbrista tradicional en el drama pastoril navideño a la condición de deliciosa comedia de amores rústicos; la afición de los pastores por el canto y la danza autoriza el enriquecimiento de la acción y el diálogo con frecuentes números líricos, musicales y coreográficos, que pautan el ritmo escénico. Es, en definitiva, la caracterización pastoril de los personajes el instrumento de que se vale genialmente el dramaturgo para reducir a unidad la variedad de los materiales empleados, disponer su densidad simbólica en un movimiento de insuperable gracia y envolver la orientación devota y el mensaje moral en la atmósfera regocijada propia de la festividad navideña.

2.4. *AUTO DOS QUATRO TEMPOS*

La rúbrica preliminar reza: «Esta seguinte obra se chama dos Quatro Tempos. Foi representada ao mui nobre e próspero rei dom Manoel na cidade de Lisboa, nos paços d'Alcáçeva na capela de sam Miguel, por mandado da sobredita senhora sua irmã [D. Leonor] nas matinas do Natal.» En consecuencia, debe de haberse compuesto antes de 1521, año del deceso del rey D. Manoel, y es probable que lo haya sido entre 1511 y 1515 (cf. Révah, 1959, p. 177).

El auto comienza con la entrada de un grupo celeste: un serafín proclama, ante un arcángel y dos ángeles, el nacimiento del Mesías, que supone el cumplimiento de la promesa de redención y la renovación radical de la historia del mundo. Los cuatro caminan hasta el pesebre, donde expresan su adoración cantando un villancico que adapta el *Te Deum*. Concluida esta escena, comienza la de las cuatro estaciones, que entran de una en una. En primer lugar, «um pastor que significa o Inverno» (rúbrica entre los vv. 108 y 109), que anima su monólogo en sayagués con la glosa intercalada de una cantiga (cuyo estribillo reza: «Mal haya quien los envuelve / los mis amores / mal haya quien los envuelve» — vv. 109-111): el pastor se queja de las inclemencias naturales propias de la estación, poco propicia al amor. Apenas se ha quedado dormida esta figura, entra la de la Primavera («Verão» — didascalía del v. 181), que mezcla también la glosa de una canción en su monólogo (de tema: «En la huerta nasce la rosa / quiérome ir allá / por mirar al ruiseñor / cómo cantaba» — vv. 181-184), donde expresa el gozo de la vitalidad resurgida. Enmudece ante la llegada de Estío («ũa figura muito longa e muito enferma, muito magra com ãa capela de palha» — rúbrica entre los vv. 253 y 254), abrumado por la sed, la sequedad y las fiebres, que no deja de defenderse, sin embargo, del desprecio de la Primavera, recordándole la vanidad de su verdor. La comparecencia del Otoño, la estación de los frutos, completa la representación del ciclo temporal del año.

Irrumpe entonces la figura de Júpiter, que proclama la sumisión del cosmos y los dioses paganos al Dios encarnado. Compele a los cuatro tiempos a encaminarse al pesebre, y los conduce hasta allí, al son de una «cantiga francesa» que comienza «Ay de le noble / villa de Pariz» (vv. 448-449 y rú-

brica precedente), donde la divinidad grecolatina y sus acompañantes expresan sucesivamente su adoración. Acabada ésta, «entra David en figura de pastor» (rúbrica entre los vv. 577 y 578) para cantar las alabanzas del Señor y postrarse a su vez como adorante ante el pesebre. Por último, ángeles, estaciones, Júpiter y David se unen en el canto del *Te Deum*, con que termina la representación.

Asensio (1949) explicó la orientación y contextura de esta obra sorprendente. En su búsqueda de innovación para el drama navideño, Gil Vicente se aparta del tono pintoresco y popular de las piezas pastoriles y opta por las notas solemnes, de origen pregótico, predominantes en los himnos de los oficios. De hecho, la inspiración vicentina procede básicamente del «Oficio de Nuestra Señora que se reza en adviento» y se le puede considerar «un comento dramatizado del *Laudate* y el *Benedicite*» (p. 80), cuyas palabras cobran cuerpo escénico con el auxilio de la tradición iconográfica y se amplifican con la erudición de Bartholomaeus Anglicus y Juan de Mena.

El componente pastoril se difumina: «escasos rastros» de sayagués, «un rápido cambio de injurias entre Estío y Verano», la ligera alusión de Invierno a sus amores con la hija del herrero son todas las huellas señaladas por Asensio (p. 82). No obstante, la contribución de la tradición pastoril es mayor de lo que parece. En primer lugar, la estructura de la obra no deja de estar en deuda con la propia de piezas como el *Auto pastoril castelhano*: así, una vez nacido el Mesías (como se muestra en la primera secuencia del drama, con el diálogo de los ángeles y la exhibición del pesebre), el segmento de las estaciones en esta obra ocupa la posición del diálogo costumbrista de los pastores en aquéllas; el mensaje de Júpiter aquí cumple la función del emitido por el ángel anunciador allí; y la adoración que sigue se corresponde con la secuencia final del modelo del drama navideño pastoril. Precisamente el recuerdo de la tradicional adoración de los pastores añade coherencia a la comparecencia final de David, explícitamente caracterizado como pastor (un pastor-rey y pastor-profeta con la misma ambivalencia de los patriarcas del *Auto da sebila Cassandra*), que apela a la asociación tradicional del pastor con el canto para legitimar ficticiamente el tono lírico del salmista en las alabanzas previas a la adoración (vv. 579-589).

En cualquier caso, el dramaturgo parece haber vacilado en el uso de la materia pastoril en esta obra, como da a entender la imprecisa caracterización de las estaciones. Solamente el Invierno aparece definido explícitamente como pastor, en plena coherencia con los temas y la forma de sus palabras. El personaje de la Primavera entra expresándose en sayagués, pero los rasgos del dialecto rústico se difuminan después en su discurso, así como en el de Estío y Otoño. En contraste con ello, los personajes de los cuatro tiempos se afirman como símbolos poderosos del sentimiento de la naturaleza, precedentes de la culminación poética del tema en la *Tragicomedia de Inverno e Verão* (cf. Gerhardt, 1975, pp. 146-152).

3. EL PASTOR EN EL *PURGATÓRIO* (*BARCA SEGUNDA*)

La obra que vamos a comentar ahora «foi representada à muito devota e católica rainha dona Lianor no Hospital de Todosos Santos na cidade de Lisboa, nas matinas do Natal. Era do Senhor de 1518 anos» (rúbrica preliminar). El lugar escogido por la reina para la escenificación sugiere que la concibió como un gesto de caridad cristiana que extendería mas allá de los muros de los palacios cortesanos el efecto reconfortante atribuido a su modelo, la *Barca do Inferno*, interpretada el año precedente «pera consolação da muito católica e santa rainha dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu» (rúbrica preliminar). La confluencia de esta intención moral y piadosa, del lugar y el auditorio seleccionados y de la circunstancia navideña explican los rasgos específicos de la obra.

La representación comienza con la llegada del ángel y el demonio, patronos de las dos embarcaciones colocadas en los extremos opuestos del escenario, destinadas a transportar al cielo o al infierno a las almas que han merecido en su vida la salvación o la condenación. En realidad, no es un ángel el que llega, sino tres, para completar el trío de voces necesario para cantar el romance de obertura. El arráez infernal, por su parte, cuenta con la ayuda de un compañero. Unos y otros ofrecen las informaciones precisas para que el auditorio se haga cargo de la situación imaginaria y su significado, insistiendo en la circunstancia particular de

que «naceu hoje Cristo» (v. 72). El ángel anima a subir en la nave de la Iglesia, la nave de la salvación, aprovechando el caudal de gracia que mana de la Encarnación: «Quem quer ir ò paraíso? / À glória à glória senhores / oh que noite pera isso / quam prestes quam improviso / sois celestes moradores» (vv. 46-50). El demonio se sorprende de hallar su puerto vacío y su embarcación en seco, hasta que el compañero le explica: «este serão / é pera nós grande praga / e trabalhamos en vão / porque a promessa d'Abraão / hoje é a paga» (vv. 118-122).

Uno por uno, comparecen después en la fatal orilla el labrador, la *regateira* labradora, el pastor, la moza pastora, el niño de pocos años y el tahúr. En la altercación con los patronos de las dos naves se hace el examen moral de sus vidas y, en los cuatro primeros casos, se dictamina que deben esperar por un tiempo indefinido en la playa, purgando sus pecados, antes de poder embarcarse hacia la gloria; las dos últimas figuras siguen otro destino, puesto que la criatura inocente es admitida de inmediato en la nave de la salvación, mientras que el jugador es condenado sin demora a tomar la embarcación del Infierno. El espectáculo acaba con este efecto de contraste traspuesto al plano musical: «Saem-se os Diabos do batel e com ãa cantiga muito desacordada levam o Tافل. E os anjos cantando levam o Menino.» (rúbrica final).

Como se ve, *Purgatório (barca segunda)* retoma la *invención* creada para la *Barca do Inferno* y la adapta a la circunstancia navideña. Ello explica, en primer lugar, la galería de personajes: puesto que «esta noite é dos pastores» (v. 488), son ellos los que deben remplazar a los tipos sociales propios de la sátira que pueblan la primera barca (cf. Grande Quejigo, 2004, p. 42). Ahora bien, dado que la convención establecida en la *Barca do Inferno* pedía que cada personaje representara un estado social, el dramaturgo no podía multiplicar los pastores, sino que hubo de añadir otras figuras que nutrieran el desfile de las almas. Para ello, recurrió a tres expedientes: el primero, diferenciar el sexo masculino y femenino dentro de cada estado; el segundo, añadir al pastor y la pastora los personajes del labrador y la labradora; por último, culminar la procesión de las almas destinadas al purgatorio con el contraste del niño y el tahúr, destinados al cielo y al infierno, respectivamente.

En cierto modo, la convivencia de labradores y pastores constituye un síntoma de la hibridación fundamental que caracteriza la pieza: el labrador procede de la tradición de las danzas de la muerte, uno de los modelos básicos en la concepción moral y satírica de las barcas (Asensio, 1953, pp. 65-68); el pastor recuerda al espectador el contexto navideño donde esa concepción viene ahora a injertarse. Así, la relación entre uno y otro presenta dos aspectos diferentes. Por un lado, la adición del labrador y la labradora al pastor y la pastora no parece quebrar el decoro del teatro navideño, en cuanto que unos y otros comparten la pertenencia al mismo mundo campesino; a todos ellos parece referirse la rúbrica inicial cuando explica: «trata-se per lavradores». Por otro lado, sin embargo, el tratamiento de las dos parejas no es idéntico.

El labrador, con su arado auestas, compone un símbolo ambiguo: representa la dureza de la existencia de «los que viven por sus manos», según la célebre expresión de Jorge Manrique, existencia consagrada al trabajo físico e indefensa ante al abuso de los poderosos; al mismo tiempo, encarna el sentimiento poco piadoso de que una vida de penalidades, unida al cumplimiento formal de los ritos y mandamientos eclesiásticos, asegura por sí sola la salvación. De modo semejante, la labradora lleva encima su «canistrel», donde porta los «pecados» (vv. 370-372); y es que, por más que se defienda recordando la necesidad de sobrevivir en un mundo corrompido, ella sola es la responsable de sus malas prácticas de *regateira*. En ambos casos, Gil Vicente opta por un retrato realista, adecuado a la elaboración de un mensaje satírico-moral, según la tradición de las danzas de la muerte, incorporada a su concepción de las *Barcas*.

El pastor y la pastora, por el contrario, escapan a ese enfoque. El pastor, que se expresa en un dialecto rústico más caracterizado y cómico, no ha visto nunca un barco («Isto é cancelo ou picota / ou sonefica algormém / não lhe marra ela aqui gota / de ser isto terramota / pera enforçar algúém» — vv. 435-439), ni reconoce al demonio («Sois buzaranha» — v. 466) ni al ángel («Este é melhor artesão» — v. 519). En definitiva, se hace acreedor al apodo de «rústico perdido» que le dirige el arráez infernal (v. 477), quien no oculta su sorpresa («Quem te pôs no coração / falares cousa tam boa / que tu nam tens descrição?» — vv. 513-515) cuando el pastor bobo, bene-

ficiándose de la predilección divina por los pobres de espíritu (cf. Brotherton, 1975, p. 64), manifiesta tener conciencia del misterio navideño y su significado de redención, al replicarle: «Esta noite é dos pastores / e tu decho estás em seco / e salvam-se os pecadores [...] porque em festa de tal glória / nam hás ninguém de levar [...] Nam podes nada fazer / na noite que quis nacer / Cristo filho de Davi» — vv. 488-512). Al contrario del labrador (que «levava o Credão at'ò cabo» — v. 232), el pastor revela su completo desinterés por las más elementales oraciones de la Iglesia y su confianza en el buen sentido moral y en una vivencia irreflexiva de la fe: «Assaz avonda ao pastor / crer en Deos e não furta / e fazer bem seu lavor / e dar graças ao senhor / e fogir de não pecar. // E crer na igreja assi junta / com paredes e telhados / alicéceres e furados / e nam curar de pergunta / e dar ò demo os pecados. / Eu nunca matei nem furtei / nega uvas algũa hora / nem nunca xemeriquei / nem xeremicos falei / como lá se usa agora» — vv. 544-557). Incluso la última acusación del diablo, que denuncia su agresivo comportamiento sexual, apunta al rasgo esencial del personaje, que no es otro que su primitivismo, su cercanía a la naturaleza.

La pastora, por su parte, es una «menina» simple, que rehuye al demonio impulsada por el miedo y que muestra la misma incultura teológica del pastor. Para ella, no hay diferencia entre Dios y la sagrada forma (redonda y blanca) de la eucaristía, vista con frecuencia, porque la pastora disfrutaba de los oficios divinos sin comprenderlos, representando así otra modalidad de la vida religiosa popular. Tanto en su caso como en el de su pareja masculina, la sentencia de purgatorio parece demasiado severa. El lector se pregunta si personajes como estos están sujetos a cualquier clase de responsabilidad. Porque, matizando la caracterización de labradores y pastores, Gil Vicente ha ensayado una distinción que se afianzará en su producción posterior. Ambos tipos conservarán la virtualidad cómica asociada a la figura rústica, pero el dramaturgo preferirá recurrir al labrador cuando le interese el retrato realista de un tipo social, con propósito moral o satírico, mientras que se valdrá de los pastores como figuras literarias, asociadas a la evocación de un mundo arcaico y presocial, con sus sentimientos elementales y sus coloristas expresiones musicales y poéticas.

4. PASTORES DE LA SIERRA DA ESTRELLA

4.1. AUTO PASTORIL PORTUGUÊS

La rúbrica preliminar presenta esta obra como sigue: «Auto em pastoril português, representado ao muito alto e poderoso rei nosso senhor dom João, o terceiro em Portugal deste nome, na sua cidade d'Évora, per Natal. Era do Senhor de 1523.»

La escenificación tiene dos partes. En la primera, asistimos a los diálogos amorosos de tres parejas de pastores y pastoras eslabonados en una cadena de amores discordantes: Joane quiere a Caterina, que ama a Fernando, que desea a Madanela, que pretende a Afonso, que corteja a Inês, que tiene puesto su afecto en Joane. El tema, bautizado en los vv. 348-349 («Isto chamam amor louco / eu por ti e tu por outro»), no es desarrollado en el tono de patetismo sentimental a que lo elevará Montemayor en su *Diana*⁸, sino en un registro cómico, sostenido sobre dos recursos complementarios: por una parte, la degradación paródica de las ideas y actitudes tópicas del enamorado en la literatura cortesana; por otra, la substitución del refinamiento expresivo de dicha literatura por un estilo rústico, que no es ya el sayagués de Juan del Enzina y Lucas Fernández, sino un dialecto literario portugués equivalente (cf. Teyssier, 1959, pp. 76-181), que el dramaturgo había venido elaborando en obras como *Purgatório (barca segunda)*, y que en esta pieza alcanza su perfección (al tiempo que su efecto humorístico más pronunciado, precisamente por aplicarse a la materia amorosa ante un público cortesano acostumbrado a verbalizarla con muy otra retórica).

8 Compárese con el siguiente fragmento del relato de Selvagia, en el libro primero: «Ved qué extraño embuste de amor: si por ventura Ysmenia iba al campo, Alanio tras ella; si Montano iba al ganado, Ysmenia tras él; si yo andaba en el monte con mis ovejas, Montano tras mí; y si yo sabía que Alanio estaba en un bosque donde solía repastar, allá me iba tras él. Era la más nueva cosa del mundo oír cómo decía Alanio suspirando «¡Ay, Ysmenia!», y cómo Ysmenia decía «¡Ay, Montano!», y cómo Montano decía «¡Ay, Selvagia», y como la triste de Selvagia decía «¡Ay, mi Alanio!» (Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. A. Rallo, pp. 149-150).

La segunda parte arranca con la entrada de Margaída, una nueva «pastora que achou ãa imagem de nossa senhora e trá-la escondida num feixe de lenha» (rúbrica entre los vv. 401 y 402). Margaída no explica su hallazgo inmediatamente, sino que gana tiempo para serenar sus emociones y concita el interés de sus oyentes proponiéndolo como tema de una adivinanza (entretenimiento cortesano y también pastoril, como prueba el *Auto pastoril castelbano*). Revela al cabo que ha sido testigo de la aparición de la Virgen con el Niño, quien le ha entregado un don destinado a todo el lugar, y le ha confiado un mensaje particular de reconversión para el cura de la parroquia, «que horas nunca lhe rezou / nem dela sóis s'acordou» (vv. 470-471). Los pastores y pastoras que le oyen amplifican esta censura, que extienden a otras dignidades eclesiásticas de la comarca, insistiendo sobre todo en su desenfreno sexual e incluyendo el apunte de puniciones («— Bom machado na coroa / que ficasse logo ali. / — Seixo calvo. — Mas setada. / — Arrocho d'azambujeiro. / — Mas pousada de palheiro / e fogo e a porta fechada. / — Mas bom feixe lagariço. / — Penedo. — Trama. — Somiço» — vv. 482-489) y remedios («— Vão-se earamá casar / e nam andar de soticipa» — vv. 521-522). Parte Margaída al poblado, para que «os milhores do lugar» (v. 531) organicen la procesión que debe acompañar la entrada del objeto donado por Nuestra Señora. Los demás pastores, impacientes, descubren la imagen de la Virgen envuelta en el haz de leña. Emocionados, mozos y mozas se postran y, dado que ignoran las oraciones de la Iglesia, planean expresar su devoción bailando una chacota: «Pois nam sabemos rezar / façamos-lhe ãa chacota / porque toda a alma devota / o que tem isso há de dar» (vv. 543-546). Sin embargo, su intención se frustra, porque su desencuentro amoroso les impide ponerse de acuerdo para organizar las parejas del baile. Regresa Margaída, acompañada por cuatro clérigos. Superado el escepticismo (cf. v. 585: «Jesu eu estou confuso»), los religiosos rezan «a versos» (i. e., una estrofa cada uno) el himno *Oh gloriosa domina*, traducido al portugués normativo en solemne métrica de arte mayor y, ahora sí, los pastores y pastoras «ordenam sua chacota» (cuya letra, de tema mariano y natalicio, comienza «Quem é a desposada?»), con la que los actores abandonan el espacio escénico (rúbrica entre los vv. 605 y 606 y rúbrica final).

Como se comprueba en este resumen, el paralelismo de los títulos *Auto pastoril castelhano* y *Auto pastoril português* es en parte engañoso. El regreso de Gil Vicente al drama pastoril navideño a la altura de 1523 se ha efectuado bajo un decidido espíritu de renovación. Ante todo, el dramaturgo reemplaza el sayagués y el castellano por el habla rústica portuguesa y el portugués literario. En segundo lugar, prescinde del argumento evangélico, aunque sin desprenderse de su estructura: las réplicas y actitudes pintorescas y ridículas de los pastores en las horas previas al anuncio del Nacimiento dejan paso a la secuencia cómica de los amores rústicos discordantes; la función estructural del mensaje angélico es desempeñada aquí por la revelación de Margaída; la adoración en el pesebre se convierte en la adoración de la imagen de la Virgen con el Niño. En tercer lugar, y gracias a la libertad ganada mediante esa transmutación, el dramaturgo distribuye con plena autonomía los acentos temáticos y los tonos. Así, confirma la tendencia mariana de su devoción navideña, insinuada ya en el *Auto pastoril castelhano* y bien visible en obras como el *Auto da sebila Cassandra*. Así también, después de demorarse sin trabas para elaborar hasta el detalle la comedia rústica que fija el registro básico de la representación, gobierna con exquisita sutileza las variaciones de tono iniciadas con la intervención de Margaída y su relato de la aparición sagrada, momento a partir del cual la emoción religiosa va ganando protagonismo, venciendo la resistencia opuesta por motivos anticlimáticos como la sátira del clero desordenado, e incluyendo la preocupación característicamente gilvicentina por las formas de la religiosidad popular y su desconexión de los ritos eclesiásticos normativos.

Debe notarse, por último, que Gil Vicente antepone a la fábula una pieza con función prologal que adopta la forma de *introito* y *argumento* definida por Bartolomé de Torres Naharro para sus comedias, impresas en el volumen titulado *Propalladia* a partir de 1517. Como en las obras del español, el personaje que recita la introducción y, por lo tanto, asume el cometido de mediar entre la realidad y la ficción, es ajeno a la galería de personajes de esta última; más aún, el introductor acentúa su cercanía al auditorio presentándose como ajeno a los actores mismos y a la preparación del juego teatral: él es un hombre común, no un actor, que ha sido encar-

gado por casualidad y a última hora de anunciar la escenificación; al mismo tiempo, sin embargo, esta figura que se presenta como real contrasta de modo muy marcado con sus oyentes: su rusticidad no pertenece al mundo de la corte, sino que se ofrece como espectáculo a medias ridículo y a medias provocador (cf. Brotherton, 1975, pp. 96-143). El discurso de Vasco Afonso se divide en las dos partes características del prólogo según Torres Naharro, y repite su movimiento general: en la primera parte, o *introito*, capta la benevolencia del auditorio por medio de la sorpresa y la hilaridad; en la segunda, o *argumento*, orienta a ese mismo auditorio hacia el ámbito de la ficción que va a ser escenificada (cf. Surtz, 1979, pp. 129-144), sólo que, en un gesto repetido en las proemios gilvicentinos, evita el resumen anticipatorio y lo substituye por una parodia burlesca.

4.2. TRAGICOMÉDIA DA SERRA DA ESTRELA

La infanta doña María nace en 1527, mientras la corte reside en Coímbra. Al hilo de esa circunstancia, según señala Costa Pimpão ([s. a.]: p. 3), Gil Vicente contribuye a los regocijos con una segunda obra «em pastoril português». Introduce el espectáculo la propia Sierra de Estrella, «em figura de pastora / feita serrana da Beira» (vv. 8-9), quien, llena de alegría por el feliz acontecimiento, prepara su viaje a palacio, donde quiere ir acompañada por sus «serranas trigueiras / cada qual com seu amigo» (vv. 12-13). Sin embargo, la Sierra de Estrella no ha entrado sola al escenario, sino que ha venido acompañada por un *parvo*, cuyos disparates ponen el contrapunto burlesco a las expresiones de júbilo franco y entusiasmado.

La Sierra topa con Gonçalo, un pastor que viene de Coímbra, amenizando su camino al compás de la canción que comienza «Volava la pega e vai-se» (vv. 61-segs.). Cuando la Sierra le confía su plan de acudir a palacio acompañada por sus serranas y serranos, Gonçalo le advierte que ello no será posible si no se cumple un requisito previo: «primeiro se hão d'avir / ãa manada d'amores / que nam querem concrudir» (vv. 120-122). El pastor introduce de esta forma el episodio escenificado en la primera parte de la representación, que consiste en una variación sobre el tema del «amor lou-

co / eu por ti e tu por outro» ensayado en el *Auto pastoril português*. Como entonces, Gil Vicente se sirve de tres parejas, pero altera las relaciones. Hay, en primer lugar, un acuerdo familiar de boda entre Gonçalo y Caterina, no deseado por ninguno de los dos jóvenes; Gonçalo quiere a Madanela y Caterina a Fernando, pero Madanela no está dispuesta a casarse con un simple serrano y Fernando corteja en realidad a las tres pastoras. Un tercer mozo, Rodrigo, pretende a Felipa, que aspira a casarse con un cortesano. El acceso de estas seis figuras al espacio escénico es escalonado y, como ocurre en el caso de Gonçalo, ya citado, se acompaña siempre con un canto de tipo tradicional. Los diálogos de las parejas explotan las fuentes de comicidad exploradas en el *Auto pastoril português* (la parodia rústica de los tópicos y la retórica amorosa de la corte), a las que se suman ahora circunstancias, sentimientos y actitudes ausentes en aquel encadenamiento amoroso: el matrimonio de conveniencia indeseado, el disimulo del pastor inconstante, la fatuidad de las pastoras que desdeñan a los serranos y sueñan con un marido de palacio. Para poder llevar estos desencuentros hacia una *conclusão*, el dramaturgo hace intervenir a un ermitaño, que llega pidiendo limosna y que recomienda a los jóvenes que se sometan al veredicto de las suertes, por el cual se emparejan Felipa y Rodrigo, Madanela y Fernando, Caterina y Gonçalo. Los seis pastores ponen en fuga al ermitaño, después de que éste haya revelado su hipocresía en una detallada evocación burlesca de su relajado ideal de vida retirada.

Convertida en espectadora durante la secuencia resumida, la Sierra vuelve a ocupar el centro del escenario y prepara con los seis jóvenes la marcha hacia palacio, para agasajar a la infanta recién nacida y a su madre con los frutos y productos de la comarca, clasificados en función de sus poblaciones y evocados en cantidades hiperbólicas, hasta configurar la imagen idealizada de la Sierra de Estrella como cuerno de la abundancia campesina (otra cara del contraste ciudad-campo que late en los motivos pastoriles y villanescos del teatro renacentista y que nutrirá también la comedia española de ambiente rústico, como explica Salomon, 1985, pp. 221-268). Antes de partir, sin embargo, los personajes dichos reciben a Jorge e Lopo, «dous foliões do Sardoal» (rúbrica entre los vv. 644 y 645), que comparecen para animar el epílogo de la obra, concebido como una

exhibición musical y coreográfica: primero «Canta Lopo e baila arremedando os da serra» (rúbrica entre los vv. 664-665); después los dos *foliões* cantan y bailan una cantiga «à guisa do Sardoal» (v. 680); por último, los actores abandonan el escenario ordenados en chacota interpretando una cantiga en canto de órgano.

Como puede verse, la *Tragicomédia* destinada a celebrar el nacimiento de la infanta doña María recupera el esquema del momo de entrega de regalos empleado en la *Visitação* de 1502 con motivo del nacimiento de don João. El dramaturgo repite también la ambientación pastoril, pero (además de remplazar el castellano y el sayagués por el portugués y su dialecto rústico) enriquece el espectáculo con varios motivos y números (la comedia rústica de amores discordes, la figura burlesca del ermitaño hipócrita, la exhibición coreográfica y musical de los *foliões* do Sardoal) destinados a convertirlo en una verdadera «festa e regalo dos olhos e dos ouvidos» (Pimpão, [s. a.]: p. 16).

5. EL PASTOR EN SEGUNDO PLANO

La mayor parte de las obras comentadas hasta ahora puede calificarse de pastoril, porque en ellas los pastores y su mundo protagonizan la acción o proporcionan la ambientación. Además de ellas, Gil Vicente compuso otras piezas donde recurrió a la materia pastoril como elemento secundario, con diferentes funciones y relevancia. Recordaremos los ejemplos más significativos.

5.1. Tanto en el *Auto da Feira* como en el *Auto da Mofina Mendes*, ambos destinados a los maitines de Navidad, la temática pastoril pasa a un segundo plano. El primero, estrenado en 1527, propone la alegoría indicada en el título y muestra una orientación moral y político-religiosa, sirviéndose de Roma como personaje principal, para discutir las causas del controvertido saco acometido ese mismo año por las tropas imperiales. Agotada esta materia, la representación recupera el aire festivo con la intervención cómica de dos parejas de villanos y la participación costumbrista de un grupo de serranas y serranos. El segundo, representado en 1534 según la *Copilaçam*, pero estre-

nado quizá en fecha anterior (Révah propone el año 1515) y revisado posteriormente (cf. Brillhante, «Apresentação»), mantiene al fondo el cuadro de los pastores evocados en el Evangelio de Lucas, pero dirige la atención del auditorio hacia el grupo formado por la Virgen María y sus cuatro virtudes personificadas (Pobreza, Humildad, Fe y Prudencia), de acuerdo con el tema aludido en el título original de la obra: *Os mistérios da Virgem* — cf. v. 99. En el primer cuadro, «será logo o fundamento / tratar da saudadação» (vv. 113-114), para lo cual «entra Nossa Senhora vestida como rainha com as ditas donzelas, e diante quatro Anjos com música, e depois de assentadas começam cada ãa d'estudar per seu livro» (rúbrica entre los vv. 132 y 133) las profecías de la Encarnación, sobre todo en lo concerniente a la figura de María, profecías confirmadas por la irrupción del arcángel Gabriel, que abre la escena de la Anunciación. El mismo grupo formado por María y sus cuatro virtudes, al que se añade el personaje de José, protagoniza la secuencia del Nacimiento, que culmina cuando «chora o menino posto em um berço» (rúbrica entre los vv. 670 y 671), y que consiste en una discusión teológico-moral a partir de la interpretación simbólica de las circunstancias que rodean el parto de la Virgen. En relación con esas dos secuencias principales, de contextura alegórica, tono solemne y relieve doctrinal, la materia pastoril desempeña una función de complemento amenizador, en dos momentos. En primer lugar, ocupando el intermedio entre los cuadros de la Anunciación y el Nacimiento. Según indica la rúbrica entre los vv. 314 y 315, «cerra-se a cortina [que delimita el espacio donde se ha escenificado la Anunciación] e ajuntam-se os pastores para o tempo do nascimento». El segmento pastoril comienza y termina con motivos familiares: un zagal se preocupa por la pérdida de un asno y su carga pintoresca, los rústicos se tienden sobre el tablado, vencidos por el sueño; sin embargo, el dramaturgo concede el protagonismo a Mofina Mendes, convirtiendo el segmento en un verdadero entremés centrado en esta singular figura de pastora, cuya fuerza festiva y enigmática trasciende el contraste moral con la figura de María, hasta terminar por usurparle el título de la pieza (cf. Resina Rodrigues, 1993, p. 128). Más tarde, los pastores, dormidos sobre el escenario mientras la Virgen, sus virtudes y José interpretaban doctrinalmente el Nacimiento, despiertan para recibir la buena nueva de parte del ángel y cerrar musicalmente la representación.

5.2. En la cuaresma del año 1534 se escenificó un auto vicentino en el monasterio de Odivelas, sobre el evangelio de la Cananea (Mt 15, 21-28). El *Auto da Cananea* dramatiza los acontecimientos del relato bíblico y aprovecha el diálogo para extraer sus consecuencias doctrinales, aderezando el conjunto con la ridiculización de las figuras demoníacas, frustradas e impotentes ante el poder de Cristo. La acción principal viene precedida por una introducción que la sitúa en el contexto teológico determinado por la noción de las tres edades de la historia de la humanidad (naturaleza, escritura y gracia) y la idea correlativa de la superación del concepto judaico de Pueblo Elegido por la vocación de universalidad del Cristianismo. Ahora bien, esta introducción adopta la forma de una alegoría pastoril, según anticipa la rúbrica preliminar: «primeiramente, entram três pastoras: a primeira per nome Silvestra lei de natureza, a segunda lei de escritura per nome Hebrea, a terceira lei de graça per nome Veredina» (rúbrica preliminar). Como explica Miller ([s. a.]: pp. 86-87), Gil Vicente da una lección de gracia y destreza, logrando que Silvestra, Hebrea y Veredina causen la impresión de ser verdaderas serranas, al tiempo que sus actitudes y palabras conllevan un segundo sentido que elabora la alegoría en todos sus detalles. Basten dos ejemplos: tanto Silvestra como Veredina abren su recitado con la glosa de un villancico de serrana (que contribuye a la caracterización y ambientación pastoril y, al mismo tiempo, contiene un significado alegórico doctrinal); Hebrea, sin embargo, no puede cantar: su ganado sólo le proporciona disgustos, de modo que, si alguna vez canta, lo hace «super flumina Babilonis» (v. 52); Silvestra y Hebrea, como orgullosas mozas de la sierra, se enzarzan en una discusión sobre sus respectivos méritos, discusión que zanja Veredina cantando «Serranas nam hajais guerra / que eu sam a flor desta serra» (vv. 83-84) y sugiriendo en la glosa respectiva el significado alegórico: la ley de gracia, iniciada con la Encarnación, es la culminación de la historia de la humanidad.

5.3. La *Tragicomédia do Inverno e Verão* «foi representada ao muito alto e excelente príncipe el rei dom João, o terceiro deste nome em Portugal, na sua cidade de Lixboa, ao parto da devotíssima e muito esclarecida rainha dona Caterina nossa senhora» (rúbrica preliminar), probablemente el primero de mayo de 1529 (Neves, «Apresentação»). La fecha y el motivo explican el concepto

vicentino, anunciado en el introito: celebrar el nacimiento regio como una primavera, renacimiento de la vida y la alegría que deje atrás la tristeza invernal de los tiempos presentes. El espectáculo se organiza como un díptico que contrapone el triunfo del invierno al triunfo de la primavera, y donde cada una de las partes, presididas por las figuras alegóricas de Invierno, caracterizado como un salvaje, y las de la de *Verão* y la Sierra de Sintra, presentados como pareja de enamorados, se articula en una serie de episodios autónomos, de contenido y lógica dependientes de la tradición del momo cortesano. En este contexto, y dejando aparte las cuatro parejas sintranas que acompañan el fin del espectáculo cantando y bailando folías, comparecen solamente dos figuras pastoriles, ambas en la primera parte del díptico, respondiendo a los nombres de Brisco Pelayo y Juan Guijarro. Ambos amenizan su recitado con su pintoresco dialecto sayagués y sus cantos rústicos, pero cumplen funciones diferentes. El diálogo de Brisco Pelayo con la figura de Invierno constituye una amplificación desdoblada del monólogo de Invierno en el *Auto dos Quatro Tempos*, que convoca al pastor como testigo privilegiado de las penalidades padecidas por el ser humano en la fase más hostil del ciclo natural. El papel de Juan Guijarro, que no puede dejar de bailar porque no tiene otro modo de mitigar el frío, al carecer de ropa de abrigo por haber gastado todo su dinero en amoríos durante la primavera pasada, se aparta de todo realismo y presenta un valor cómico que prepara el simbolismo burlesco y naturalista de la siguiente figura: la vieja dispuesta a cruzar descalza la sierra cubierta de nieve a cambio de satisfacer su deseo de casarse. De todas formas, no debe olvidarse la interpretación de Gerhardt (1975, pp. 146-152), quien, más allá de estas figuras concretas de pastores, descubre en los personajes mayores de la *Tragicomédia, Invierno, Verão* y Sierra de Sintra, la expresión plena del sentimiento de la naturaleza gilvicentino, subyacente a todo su teatro pastoril, formulado aquí mediante un procedimiento simbólico ensayado en el *Auto dos Quatro Tempos*.

6. PASTORES Y VILLANOS

6.1. La exploración del tipo del pastor, inicialmente heredado del teatro primitivo salmantino, condujo pronto a Gil Vicente al descubrimiento

de tipos afines, bien por la ambientación, bien por el carácter, con la intención de modular de manera más eficaz los efectos burlescos y satíricos, los tonos realistas y fantásticos. En consecuencia, y como señala Miller ([s. a.]: pp. 69-71), el estudio de la figura del pastor en nuestro dramaturgo no puede separarse limpiamente de la valoración de otras figuras, en especial la del villano y la del *parvo*, metamorfosis del rústico que anticipan los desarrollos que originarían, en el teatro peninsular, los personajes del campesino y del simple. Este último resulta de la simplificación de la figura del pastor, en los dos sentidos de la palabra: estilización reductora del personaje y limitación a una de sus facetas, la de simple, núcleo de una caracterización que lo presenta como muchacho, casi siempre criado perezoso y torpe, bautizado con el nombre proverbial del bobo, Joane. En esencia, Gil Vicente anticipa con el personaje del *parvo* la evolución general del tipo del pastor en el teatro peninsular del siglo XVI, que tiende a disolverlo en la figura cómica del necio (cf. Brotherton, 1975, pp. 144-195).

6.2. No cabe olvidar tampoco que Gil Vicente acoge también en su teatro el motivo del caballero disfrazado de rústico por amor. Lo hace en la *Comédia do Viuvo* (1514), donde don Rosvel alterna dos registros en su simulación: el cómico, propio del rústico grosero, cuando finge ante el padre viudo; el lírico, propio del pastor sentimental, cuando lo hace ante las hijas. Ambos registros se separan en la *Tragicomédia de Dom Duardos* (1521-1525), asumiendo el primero la familia de hortelanos y el segundo el propio caballero de incógnito. El motivo, de procedencia novelesca, fue trasladado al teatro por Gil Vicente y Torres Naharro (*Comedia Aquilana*) e hizo fortuna sobre las tablas, en buena medida gracias a la posibilidad de combinar los dos registros mencionados, el cómico y el sentimental, en favor de la variedad de efectos escénicos⁹.

⁹ La *Comedia Aquilana* no se incluyó en la colección de Bartolomé de Torres Naharro, titulada *Propalladia*, hasta la tercera edición (Nápoles, 1524). Se conservan ejemplares de una impresión suelta, sin lugar ni fecha. Cf. López Morales, 1986, pp. 16-17 y 90-91. Sobre la influencia convergente de esta comedia naharresca y la *Tragicomédia de Don Duardos*, cf. Rodríguez Rodríguez, 2003.

6.3. Con ocasión de *Purgatório* nos hemos referido ya a las similitudes y diferencias de villanos y pastores. En general, el villano representa una categoría social más amplia y menos condicionada por la tradición teatral y literaria, susceptible por ello de producir un mayor efecto de realismo. La *Tragicomédia Romagem dos Agravados* (representada en palacio en 1533, para festejar el nacimiento del infante don Felipe) ofrece otra buena muestra de la continuidad y el contraste entre pastores y villanos. El personaje burlesco de Frei Paço, que recita el introito y actúa como mediador entre los personajes de ficción y el auditorio cortesano, interroga a una serie de figuras que compone la romería de agraviados aludida en el título. La primera de ellas responde al nombre de João Mortinheira, un labrador frustrado por el escaso fruto obtenido de su trabajo incesante, a causa de las contrariedades del clima. Considerando a Dios responsable de su desgracia, ha abandonado la oración y ha dejado de cumplir con el diezmo. Frei Paço le reconviene por ello y le aconseja que se resigne a la inescrutable voluntad divina. Con todo, João Mortinheira quiere que su hijo Bastião escape a la dureza de la vida campesina convirtiéndose en hombre de iglesia; el segmento final del episodio escenifica el número hilarante de la instrucción imposible del mozo rústico, incapaz de asimilar el alfabeto o de distinguir las palabras «amém» y «abém» (vv. 186-189). Después del desfile de una pareja de hidalgos enamorados, otra de *regateiras* engañadas y otra formada por un cortesano y un eclesiástico ambiciosos hasta la desmesura, llega el segundo labrador, de nombre Apariç'Eanes, quejoso de su pobreza, y especialmente de la opresión que sufre de parte de unos codiciosos frailes cuyas fincas cultiva. Desea librar de la miserable vida campesina a su hija Giralda, introduciéndola en palacio, de manera que el resto del episodio representa los números burlescos de la educación cortesana de la moza campesina y la insinuación galante de frei Paço. Como se ve, ambos episodios villanescos tienen una segunda parte francamente cómica, pero en ambos casos hay un segmento primero y principal que justifica la advertencia de la rúbrica preliminar: «Esta tragicomédia [...] é sátira», y donde la vena crítica se sustenta en la evocación realista de las condiciones de vida del labrador. La relación entre estos ingredientes se invierte en el caso de las últimas figuras de la romería, Juliana e Hilária, pastoras, cuya única preocupación es de índole amorosa y consiste en que los matrimonios concertados para ellas no coinciden con sus deseos; estos

personajes no conducen nuestra imaginación hacia la realidad, sino hacia la literatura y el teatro (recuérdese la *Tragicomédia da Serra da Estrela*), y el agravio de que se quejan no ofrece un rendimiento crítico o satírico, sino puramente cómico. Con todo, esta distinción entre las figuras villanescas (de carácter más realista y de efecto satírico) y las pastoriles (de carácter literario y de efecto cómico) no anula la afinidad entre unas y otras, como muestra la naturalidad con que las zagalas solicitan la compañía protectora del labrador João Mortinheira y el conocimiento de causa con que éste se explaya a propósito de las «cachopas» (v. 981).

6.4. Por otro lado, el tipo del villano puede recibir un tratamiento puramente burlesco, según ilustra de forma eminente el caso de Pero Marques. En la *Farsa de Inês Pereira* (1523), se identifica con la bestia de carga del refrán «Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube»: sufre, primero, el desprecio de la Inês soltera y fantasiosa; y se convierte, a la postre, en víctima de la Inês viuda y desengañada, que se casa con el inocente rústico para resarcirse del encierro a que la ha tenido condenada su primer marido, el hidalgo, concibiendo de inmediato planes de adulterio. En la *Farsa do Juiz da Beira* (1525), Pero Marques mantiene intacta su incultura absoluta. Ahora bien, beneficiándose del privilegio concedido a veces a la figura burlesca del simple, más cercano a la verdad o mejor protegido frente al engaño que los cuerdos y los letrados (cf. Brotherton, 1975, pp. 63-94), y anticipando las sentencias de Sancho Panza en la *Ínsula Barataria* y todo un filón del entremés del siglo XVII, el juez de la Beira llamado a Lisboa para probar su competencia se toma cierta revancha frente al prejuicio cortesano al provocar nuestra risa no sólo como objeto, sino también como sujeto: reímos, en efecto, de su rudeza y sus disparates, pero también lo hacemos de los errores y desatinos insospechados de los personajes urbanos que aquellos ponen sorprendentemente al descubierto.

A modo de epílogo, debe recordarse que Gil Vicente inicia su carrera teatral bajo la influencia de la espectacularidad cortesana y el teatro inci-

piente de los salmantinos, donde el pastor ocupaba un lugar privilegiado: no sólo era el verdadero protagonista de las representaciones navideñas en boga, que seguían el esquema del *officium pastorum*, sino que proporcionaba escenificaciones puramente profanas, partiendo del asunto de la pastorela, o bien de la simple exhibición de su carácter exótico y ridículo. De hecho, la confluencia de tradiciones que se producía a comienzos del siglo XVI en la figura del pastor (la lectura de Virgilio en la escuela medieval, los géneros líricos culto y popular de la pastorela y los cantos de serrana, la bucólica medieval de orientación alegórica y didáctica con sus prolongaciones renacentistas, la nueva bucólica amorosa italiana) le proporcionaba una ductilidad única, que le permitió convertirse durante varias décadas en el tipo teatral por excelencia, una suerte de máscara que, al margen de tramas y caracterizaciones particulares, funcionaba como indicio de teatralidad, como signo diferenciador del nuevo arte de la escena frente al magma originario de la espectacularidad festiva.

Gil Vicente adoptó la figura y contribuyó a su consolidación como síntoma del fenómeno teatral. Exploró casi todas sus posibilidades (con la excepción del tratamiento refinado y sentimental de la nueva bucólica amorosa italiana), llevando algunas a su perfección (según señala Gerhardt, 1975, a propósito de la comedia de amores rústicos integrada en el *Auto da sebila Cassandra*), animado siempre por su característico afán de variedad. En este sentido, cabe destacar dos ejemplos de diversa índole: por un lado, los repetidos y diferenciados experimentos de combinación de la materia pastoril y la alegoría; por otro, la adaptación del modelo rústico del teatro castellano primitivo al contexto portugués, con la elaboración de un dialecto rústico lusitano que naturalizara el efecto cómico y caracterizador del sayagués usado por los maestros salmantinos.

No obstante, el reiterado y variado recurso al tipo del pastor no oculta cierta insatisfacción en el dramaturgo, causada precisamente por el factor arriba aducido para explicar su éxito en el primer teatro moderno peninsular: Gil Vicente ha debido sentirse limitado en exceso por el condicionamiento y resonancias literarias de la figura y ha pretendido liberarse acompañándola o remplazándola por un tipo afín pero diferente, el tipo del villano, que podía moldear con casi completa autonomía para adaptarlo en cada obra y

en cada paso a su libre vaivén entre la sátira y la burla, la realidad y la fantasía, la observación crítica y la explosión festiva.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Asensio, Eugenio (1974), «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente» (1949), en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Portugués, pp. 79-101.
- (1974), «Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática» (1953), en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Portugués, pp. 59-77.
- Brilhante, M.^a J., «Apresentação» de Gil Vicente, *Auto de Mofina Mendes*, en Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinientos.com/>) [20/07/2013].
- Brotherton, J. (1975), *The «pastor-bobo» in the Spanish theatre before the time of Lope de Vega*, London, Tamesis Books Limited.
- Busnardo-Neto, JoAnne McCaffrey (1974), *The Eclogue in Sixteenth Century Portugal*, The University of Michigan.
- Calderón, M. (1996), *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- Calderón de la Barca, Pedro (2010), *La vida es sueño*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe.
- Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinientos.com/>) [20/07/2013].
- Costa Pimpão, Álvaro Julio da [s. a.], «Introdução», en Gil Vicente, *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrêla*, ed. A. J. da Costa Pimpão, Coimbra, Coimbra Editora, pp. 1-29.
- Enzina, Juan del (1983), *Obras completas. IV: Teatro*, ed. A. M.^a Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe.
- Gerhardt, M. I. (1975), *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Assen, 1950; reimpresión, Utrecht, H&S.
- Gouveia, C., «Apresentação» de Gil Vicente, *Auto da Fe*, en *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinientos.com/>) [20/07/2013].
- Grande Quejigo, F. J. (2004), «Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente», en M.^a J. Fernández García y A. J. Pociña López, coors., *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 35-57.
- Laitenberger, H. (1991), «Gil Vicente, dramaturgo navideño», en J. Canavaggio y B. Darbord, eds., *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas*, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, pp. 65-87.
- Lida de Malkiel, M.^a R. (1966), «Para la génesis del *Auto de la sibila Casandra*» (1959), en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 157-172.
- López Morales, H. (1986), «Estudio preliminar», en Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias*, ed. H. López Morales, Madrid, Taurus, pp. 7-98.
- Manrique, Gómez (2003), *Cancionero*, ed. F. Vidal González, Madrid, Cátedra.
- Miller, N. [s. a.], *O Elemento Pastoril no Teatro de Gil Vicente*, Porto, Editorial Inova.
- Montemayor, Jorge de (1991), *La Diana*, ed. A. Rallo, Madrid, Cátedra.

- Neves, L. C., «Apresentação» de Gil Vicente, *Tragicomédia de Inverno e Verão*, em Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinientos.com/>) [20/07/2013].
- Révah, I. S. (1959), «L'Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente», *Hispanic Review*, XXVII, pp. 167-193.
- Rodrigues, M.^a Idalina Resina (1993), «Dos salmantinos a Gil Vicente: As celebrações do Natal», em *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. A. A. Nascimento e C. A. Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, vol. 1, pp. 107-135.
- Rodríguez Rodríguez, J. J. (2003), «Introducción», em *Auto do duque de Florença*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, Bilbao, UPV-EHU, pp. 11-39.
- Salomon, N. (1985), *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (1965), Madrid, Castalia.
- Serôdio, C., «Apresentação» de Gil Vicente, *Auto da Fama*, em Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinientos.com/>) [20/07/2013].
- Shergold, N. D. (1967), *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- Surtz, R. E. (1979), *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid/Princeton, Castalia/Princeton University.
- Teyssier, P. (1959), *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- Wardropper, B. W. (1967), *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1953. 2.^a ed., Salamanca, Anaya.

X

*A sátira no teatro
de Gil Vicente*

José Augusto Cardoso Bernardes

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Nunca foi tempo em que o engano
tanto valesse com lisonjeria
e a verdade tivesse tão pouca valia
nem menos temessem a Deos soberano.
Festa (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. De resto, 35 anos antes, naquela que constitui a sua verdadeira apresentação à corte (*Auto Pastoril Castellano*), já o dramaturgo tinha vestido a pele insólita de pastor/filósofo (Gil), que se distinguia dos companheiros (rústicos e sensíveis) pela lucidez e sabedoria com que reconhece a Verdade. Chega

inclusivamente a interpretar o significado profundo do Presépio, à luz das Sagradas Escrituras, para grande espanto dos restantes companheiros, que lhe não conheciam atributos de «letrado».

A relação existente entre as duas peças institui, de facto, uma pista de leitura que se pode aplicar à generalidade do teatro vicentino: uma pregação que equivale justamente a um pleito pela Verdade. Esse pleito implica o afastamento relativamente a tudo o que obscurece a mesma Verdade, 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 vê custodiado por um parvo e o sofrimento cumprido em cárcere afastado da 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, incluindo uma ordem teológica, moral e político-social; no mesmo sentido, a dramaturgia vicentina é assinalada pela crítica sistemática a tudo o que possa afetar essa mesma ordem ideal. Não se trata, pois, de uma atitude estritamente corrosiva nem sequer de uma crítica pulsional. Trata-se, outrossim, de uma sátira instrumental, ao serviço de uma causa.

A existência dessa atitude vigilante não requer, de facto, 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 se podem seguir para alcançar essa correção. Assim se explica também que, embora sendo importante, a sátira não se assumia como tónica exclusiva do *Livro das Obras*. Por muito que impressione, pela força e pela frequência com que se manifesta, a sá-

tira não deixa de conviver com outras componentes estéticas, em regime de contraposição e de equilíbrio variável. É o que sucede designadamente com o lirismo que, tantas vezes, na economia do *Livro das Obras* assume o decisivo papel de reconfigurar a realidade corroída pela sátira. Para alcançar esse efeito de equilíbrio e de diálogo estético é, contudo, necessário que o leitor (ou o espectador) se liberte da visão rarefeita da obra do autor (tantas vezes limitada a um pequeno conjunto de peças) e tome a *Copilaçam* como aquilo que realmente é: um livro inteiro, muito provavelmente construído pelo autor (pelo menos em parte), dotado de evidente coerência orgânica¹.

Mais do que fazer notar a presença da sátira na dramaturgia vicentina (o que aliás vem sendo feito desde sempre) importa 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, sobretudo, 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, subvertendo deveres morais decisivos, 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 feiran-

¹ Sobre os fundamentos de coesão e de coerência que presidiram à elaboração do *Livro das Obras*, é indispensável consultar o estudo de Jorge Alves Osório que consta deste mesmo volume.

tes (os compadres e as comadres) insatisfeitos com os respectivos cônjuges e dispostos a trocarem-nos na feira para onde se dirigem.

A diferença entre a forma como a sátira se manifesta num e noutra 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 nomeadamente que, numa moralidade, quase não existe margem de erro na identificação dos alvos da sátira. 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 no *Auto da 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) a verdade é que 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 que dele se riem. 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 predominam 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: por um lado, expõe o *sot* enquanto objeto de crítica; por outro, 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 dos 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:²

DOROSIA	Por que há i tantos agravados mais agora que soía?	862
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, pp. 144-145.)	870

² Cito por *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

Na sua abrangência, 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 se propõe levar a cabo ao longo de toda a sua obra. Do mesmo modo, a resposta aqui dada por Domicília 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, antes de mais, 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, manifesta-se sobre elas deste modo:

Agravos que não tem cura	1046
procurai de os esquecer	
que impossível é vencer	
batalha contra ventura	
quem ventura não tiver.	
(II, p. 150.)	

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 inclusivamente do privilégio de conhecer, de perto, esse mesmo público ao qual se dirigia. É, portanto, natural que tivesse presente a realidade que era conhecida dos seus espectadores. 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, evidenciando uma substância artística que ultrapassa as 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 se pode concluir 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 constituem obrigatoriamente a sinédoque dos escudeiros portugueses da altura, representando mais uma súpula de vícios típicos de alguns escudeiros que se faziam notar pela Europa literária e teatral e também pela Europa sociopolítica.

São muitos os focos de sátira que se podem destacar 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. No final do auto, é 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 por que anseiam.

Já no plano da *sátira comportamental* (que, algumas vezes, se cruza com a anterior), os exemplos continuam numerosos: aí encontramos apaixonados sofredores que se refugiam em trovas estereotipadas 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*), etc.

Uma última modalidade pode ser designada por *sátira filosófica*. Para além dos que tomam o teatro vicentino como suporte documental, outros acercam-se da *Copilaçam*, na expectativa de nela encontrarem ecos das correntes filosóficas que assinalam a época. Nessa medida se tem falado em algumas variantes de franciscanismo (lulismo ou *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 doutrina 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 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, o que se verifica é 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*

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 (na *Frágua de Amor*) 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*), a alcoviteira que engana as moças com promessas vãs e imorais.

O reverso da Verdade surge justamente personificado na figura do Diabo. Por duas vezes, na obra vicentina, o vemos em ação neste exato sentido: em *Feira*, onde assume o disfarce de mercador comum, vendendo o que lhe compram 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 382
comprar paz, verdade e fé.

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

A verdade pera quê? 384
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 facto*) 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 adúlador, apresentando-o insistentemente empenhado em neutralizar a consciência que conduz à Verdade. É esse o sentido dos engodos materiais 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 propriamente a submissão a um programa de natureza social, esgotando-se antes na vertente cômica que a anima.

Qualquer destas posições requer, porém, exame mais demorado. De facto, se tomarmos isoladamente alguns excertos do teatro vicentino somos levados a pensar que se está perante um propósito destrutivo. Como não pensar isso mesmo perante a já citada cena do *Auto da 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 em consideração os autos em si mesmos e tendo sobretudo em mente uma perspetiva global da *Compilação*.

justificação para o desenlace do auto, contemplando a remissão dos condenados, *in extremis*, apesar da gravidade das suas faltas.

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

Neste outro plano, 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 que não se afastam dos modelos que prevalecem no teatro (imediatamente anterior) de Encina e Fernández. Tanto mais que, pelos traços de rusticidade, a figura do pastor constitui, ela própria, a garantia de grande eficácia teatral, desde logo no plano cómico. Não faltam assim, no teatro de Gil Vicente, rústicos (pastores ou não) que se submetem 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, quando se dirige à rainha, por exemplo. 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 reviente 51
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 *Auto Pastoril Castellano*, 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 muita 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 entendo 810

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? 820
- 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 sam Pedro está?
(I, pp. 181-182.)

De resto, 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 elevado³.

É o que sucede ainda no muito curioso *Auto da Fé*, justamente centrado num diálogo entre «dous pastores simples» e a Fé, 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 perseverar:

- Fé é amar a Deos só por ele 138
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. 145
(I, p. 80.)

³ A importância da temática religiosa em Gil Vicente surge sistematizada e analisada, com particular finura e rigor, em estudo de Maria Idalina Resina Rodrigues, que figura neste mesmo compêndio.

Qualquer destes exemplos (e ainda alguns mais que se poderiam convocar) 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 todos os que se deixam 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 Castellano*, se afasta do ruído do mundo para se consagrar à reflexão esclarecida, o pastor funciona como voz profunda de toda a obra vicentina, interpretando uma perspectiva positiva, anverso das muitas vozes e procedimentos que na *Compilação* se assumem como objeto de sátira.

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 pelezas 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, 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	417
e tudo isso feirei	
tanto que inda venderei	
e outras sujas mercancias	420
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.

430

(I, pp. 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 exclusivamente pelo cumprimento de uma determinada ética 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. E quando têm que optar, não hesitam em fazê-lo pelos primeiros. Nessa medida se pode concluir que a sátira que atinge tantas outras personagens é compensada através da visão positiva que resulta destas outras duas.

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 se possam introduzir (e já vimos que é necessário introduzir alguns matizes), 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 atitude de relativa 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 delimitar-se uma só vertente da sua sátira (a sátira aos clérigos, aos magistrados, aos velhos enamorados, etc.) sem nenhum tipo de integração no quadro mais vasto em que a sátira pontual sempre se inscreve. 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 se possa considerar 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 num primeiro momento, conduz depois ao pensamento.

CONCLUSÃO

Embora seja objeto de investigação em Portugal, Espanha e em muitos outros países, a obra de Gil Vicente é sobretudo conhecida pela sua pre-

sença 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 outras, de teor mais *realista* como *Índia* ou a *Barca do Inferno*. 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 duas) 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 sebatas 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 componente satírica 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 carácter doutrinal e cívico que, sendo do século XVI, ainda hoje pode ter eco no espírito de leitores e espectadores.

BIBLIOGRAFIA

- Arden, Heather (1980), *Foll's Plays. A Study of Satire in the sottie*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (2003), «A Sátira da mudança. O peso da história e a leveza da arte no teatro de Gil Vicente», in *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra/Braga, Angelus Novus, pp. 35-52.
- (2006), *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2.^a ed.).
- Bloom, Edward and Lilian D. Bloom (1972), *Satire's Persuasive Voice*, Ithaca, Cornell University Press.
- Coelho, António Borges (1994), «A corte portuguesa e os autos de Gil Vicente», in *Clérigos, Mercadores, Judeus e Fidalgos*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 135-149.
- Curto, Diogo Ramada (1998), «A Literatura e o Império. Entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico», in Bethencourt, Francisco, e Chaudhuri, Kirti (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. I, pp. 434-454.
- Dias, João José Alves (1998), *Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, Lisboa, Editorial Presença (Série «Nova História de Portugal» dirigida por Joel Serrão e Oliveira Marques).
- Griffin, Dustin (1994), *Satire. A Critical Reintroduction*, Kentucky, Kentucky University Press.

XI

Gil Vicente: religião em teatro

Maria Idalina Resina Rodrigues

UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

A ABRIR

Restringindo-me a um circuito pelos autos «de devaçam», e sem secundarizar o facto de quase todos eles terem sido compostos para dias que alertavam para determinadas escolhas temáticas (Natal e Páscoa), foi-me possível, julgo, delinear umas quantas prioridades na atitude religiosa do dramaturgo cristão que deu pelo nome de Gil Vicente.

Não se trata de proclamar surpresas nem de ajuizar das opções feitas, mas apenas de tentar encadear entre os diversos textos (sem obediência à cronologia) preferências, recomendações e esclarecimentos que a trama habilidosamente urdida de cada auto nos leva a interiorizar sem nos dispensar da abertura para matrizes estético-literárias que, através dos tempos, tanto têm cativado espectadores e leitores.

Adiantemos, de forma sucinta, um revelador esquema do que de seguida mais demoradamente retiraremos de uma boa parte da *Copilaçam*.

Ter fé, sem pesquisar nas razões para tal, e aprofundá-la através da oração parece essencial; acudir ao socorro da Igreja para vencer fraquezas é meio caminho andado no rumo para a salvação; privar com os grandes Mestres do Antigo e do Novo Testamento e com os santos do Cristianismo é reforçar a sabedoria que importa alimentar.

Quem crê e não ignora (ou tem obrigação de não ignorar) as implicações que isso lhe traz, está obrigado a menosprezar os bens do

mundo, a dar mostras de combater o pecado, a fugir das tentações e a estar sempre preparado para o inevitável julgamento final.

Todo aquele que se diz cristão tem de procurar e conhecer melhor Jesus, pensar no que ele amou e sofreu por nós e aliar-se como ele à Virgem sua mãe que, de coração aberto, se entregou a júbilos, afazeres e dores de um destino, que para ela estava traçado, e tanto e tão piedosamente nos atende.

Para tal, não importa a categoria social ou a posição na escala eclesial; cada um exteriorizará o seu sentir do modo e com as palavras que mais se adequarem aos seus impulsos de homenagem aos dons recebidos.

FÉ É CRER O QUE NÃO VEMOS

Gil Vicente era certamente um homem de fé, dessa Fé que, em 1510, lhe ocorreu corporizar num auto «de devaçam» e que, mais tarde, embora com menor abrangência, iria recolher como companheira da Virgem Maria, na bem conhecida representação da *Mofina Mendes* (1515?, 1534?).

Em *Fé* ela autodefine-se, liga-se a Cristo e à Igreja, leva as suas convicções a quem pouco convicto está, sempre deixando adivinhar uma alma com apetência para o amor a Deus e a tudo o que o comunica.

Ouçamos como se identifica:¹

Fé é crer o que não vemos	129
pela glória que esperamos	
amar o que não compreendemos	
nem vimos nem conhecemos	
pera que salvos sejamos.	
(I, p. 80.)	

E fixemos parte do programa que com os pastores partilha:

¹ As citações serão feitas pelo volume I da edição *As Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

E se mais queres saber 142
crer na madre igreja santa
e cantar como ela canta
e querer o que ela quer.
(I, p. 80.)

Aquela é a cruz preciosa 154
pera sempre esclarecida
pera os perigos desta vida
e nau da salvação nossa.
(I, p. 81.)

Haveis de crer firmement 212
tudo quanto vos disser
os que salvos quereis ser
naquesta vida presente.
Crede o santo nascimento
ser Deos de virgem nacido
verbo de Deos concebido
pera novo testamento.
(I, p. 83.)

Ouvindo-a, os pastores que a interrogam (e os que a ouvem e os que leem o que disse) ganham inequívoca segurança para progredir na sua devoção, alheios a argumentos racionais, amar a Deus (só por ele), crer na Madre Igreja Santa, confiar no Messias, Redentor divino, venerando a cruz que atualiza o seu martírio, saboreando o exemplo da Virgem, boa, e grandiosa.

Benito e Brás gratos e convencidos, a seu pedido, naquela noite de Natal e, no interior daquela capela, partem a magicar no presépio que se irá montar e não mais se alhearão daquela criança, que um dia será crucificada, nem da sua protetora mãe.

Bem-dispostos, com o companheiro Silvestre que entretanto chegara, cantam uma *enselada* porque esse cantar, por certo pouco erudito, é o que

mais os entusiasma, e Gil Vicente sempre defendeu que a fé a exprime cada qual à sua maneira².

Na *Mofina Mendes*, a figuração reaparece, não como mestra isolada mas como aia da Virgem; seja como for, está sempre mais informada das coisas de Deus do que as suas companheiras; o introdutor apelida-a mesmo de *Fé per excelência*³.

Sem hesitações, mostra conhecer os avisos dos grandes vultos do Antigo Testamento sobre as virtudes de Maria e as condições do nascimento de Jesus, sendo a ela que a Senhora recorre antes de uma resposta ao Anjo Gabriel.

Fé dizei-me vosso intento / que este passo a vós convém, solicita ela, dando provas de grande perturbação por se considerar indigna de abrigar no seu seio o Senhor do universo⁴.

Mais adiante será companheira de José na busca da luz e, como ele, crítica do desinteresse dos homens pelos valores do espírito.

A ela voltaremos sucintamente, mas não sem recapitularmos a sua primeira advertência, em evidente consonância com o que, anos antes, de si mesma dissera:

Senhora o poder de Deos
nam se há d'eixaminar.
(I, p. 120.)

CRER NA MADRE IGREJA SANTA

Contudo, se a fé dá energia e orientações para os espinhosos trilhos desta vida, estejamos certos de que há ajudas que não podem ser retardadas porque as tentações são muitas e, por vezes, muito convincentes, sobretudo se está em causa o apego aos lucros materiais e a habilidade dos tentadores (há anjos e diabos, no circuito de todos nós).

² Op. cit., p. 87.

³ *Ibidem*, p. 114.

⁴ *Ibidem*, p. 119.

Jesu Christe, todos entoados pela Igreja e pelos seus Doutores, sempre de joelhos, em atitude de manifesto amor a um legado de que se esperam todos os frutos⁵.

A pôr termo à reparação, esperamos que definitiva (mas o Diabo está à espreita), da reconhecida pecadora, *todos com a Alma cantando Te Deum laudamus foram adorar o muimento* (I, p. 213).

Gostaria que não passassem despercebidas a sinceridade e a justeza da contrição desta Alma pois, insisto, nos autos vicentinos de reconciliação entre o humano e o divino, a piedade de Deus não falha, mas supõe sempre o reconhecimento do erro.

Se as figuras da *Barca do Inferno* (1517) ficam quase todas entregues ao vingativo barqueiro, deve-se isso ao facto da sua apetência dos instrumentos terrenos que até admitiam levar consigo para o outro mundo: o Fidalgo não quer prescindir da sua cadeira, o Onzeneiro está agarrado ao seu bolsão, o Sapateiro aparece carregado de formas e até o Frade desejaria transportar consigo a sua Moça.

Ora a verdade é que só um Parvo, que nada teve e nada procurou, comove o Anjo, além daqueles que as suas vidas colocaram ao serviço de Cristo e junto dele chegarão sem detença:

Sois livres de todo mal 843
 santos por certo sem falha
 que quem morre em tal batalha
 merece paz eternal.
 (I, p. 242.)

Perguntamo-nos, então, todos têm de se apresentar ao Senhor completamente limpos?

Tem a promessa de mudança de dar provas inequívocas no contacto imediato com os mensageiros do alto?

Talvez não. Para muitos haverá mesmo que purgar e dar tempo ao tempo, como acontece a certos recém-falecidos que esperarão na ribeira pelo

⁵ Op. cit., pp. 206, 210, 211, 212, 213.

chamamento de novo barqueiro no denominado auto *Purgatório* (1518), onde apenas um Menino é levado para o céu, e um Tافل para o Inferno.

Já na *Barca da Glória* (1519) todos serão recuperados tantas e tão cabais mostras da sua autoflagelação moral são capazes de arrecadar; mas sobre esses conversaremos mais adiante.

...*QUE CUMPLES LAS PROFECÍAS*

Traçadas algumas vias para que a fé frutifique e se aliem as responsabilidades do homem com a disponibilidade de Deus e com as tarefas nunca recusadas da Igreja, é talvez a ocasião de acudirmos à antecipação do Antigo Testamento como afirmação de princípios que, com a sua consistência, ajudam a credibilizar eventos e sentimentos.

É muito vulgar nas obras «de devaçam» o regresso a patriarcas, profetas e salmistas que adiantaram inquietações e apontaram para feitos então vindouros mas em tempos cristãos já plenamente confirmados.

Isto, a par de informes quanto aos primeiros dos primeiros sobre os quais ouviram e retiveram nomes e parentescos (Eva, Adão e Abel, por exemplo) ou profecias anteriores às suas no caso dos mais modernos.

Alguns são quase protagonistas, outros passam rapidamente, de outros ainda se repetem pareceres que vêm a propósito de certas passagens dos entrecos.

Assim é que, muito a propósito mas apenas como breve apontamento, chegam até nós ecos de Miqueias, Jeremias, Daniel, Elias e, por ventura, de alguns mais.

E assim é que o nosso entendimento com outros se torna parte de uma consonância alargada com gente de longínquas épocas e anseios.

Sem que esta ordenação seja obrigatória, comecemos com Jacob, Moisés e Isaías que, embora afastados na cronologia bíblica, Gil Vicente reúne como íntimos na *Sebila Cassandra* (e deles ainda não nos separaremos) e como companheiros na hora da morte ou mesmo já a purgar, com a esperança da salvação, na *História de Deos* (1526?, 1527?, 1528?).

No auto de 1513, Moisés e Isaías são talvez mais escutados do que Jacob que, normalmente, apenas os secunda; dos dois, o mais antigo, depois da

saudação dos três, inicia com rispidez o seu discurso com a defesa do casamento como primeiro sacramento e, para melhor se justificar, recapitula a sua informação sobre a criação do mundo (como no *Genesis*, claro), mais ou menos ordenada pelos sete dias, incidindo na ligação homem-mulher como o Criador a concebeu (Adão e Eva unidos para sempre); já Isaías amplia as perfeições de Maria, humilde e formosa como as flores e as estrelas, pura e sem mácula como tinha de ser a mãe do Deus incarnado.

Durante as lucubrações de todos eles com as Sibilas, com Cassandra e com Salomão, cumpre-se inesperadamente o anúncio da natividade aguardada e quatro anjos cantam ao Menino.

Acorrendo sem demora ao presépio, os interlocutores podem confirmar a verdade das antigas previsões e saudar deslumbrados o recém-nascido:

Adórote santo mesías 721
 en mis días
 y para siempre te creo
 pues com mis ojos te veo
 en tal aseo
 que cumples las profecías.
 (I, p. 71.)

Na *História de Deos*, os propósitos de Moisés e de Isaías não são muito diferentes dos anteriores; o mais antigo aclara de novo, ainda que mais brevemente, os trâmites da criação, com a novidade de nela introduzir a *santa trindade* e de a si próprio se antever como autor do Pentateuco (os cinco livros), Isaías referencia o nascimento do Messias e as excelências de Maria, mas também se comove com a certeza da sua dolorosa morte, segundo ele igualmente chorada por Jeremias⁶.

Quanto a Abraão, mais individualizado agora antes das falas dos companheiros, implora a descida de Deus a uma humanidade que perdeu o seu siso e venera *deoses de palmeira*⁷.

⁶ Op. cit., p. 313.

⁷ *Ibidem*, p.312.

Reunidos no limbo com este triplo suporte do Antigo Testamento estão também, entre outros, Job e David.

Job paciente chega-nos antes da morte, na *História de Deos*, meditando resignadamente sobre as riquezas que perdeu (e podemos ver elencadas no *Livro* a que dá título) e, embora sem se desviar de uma orientação que o leva a reconhecer que o prazer temporal de pouco vale, interrogando-se e interrogando o próprio Senhor, em quem confia, sobre as motivações para tantas desditas⁸.

O Job real (o bíblico) leva longe estas perguntas sem resposta e quase se agasta com o Altíssimo; o Job vicentino não ousa tanto, mas não se afasta totalmente do primeiro.

Se, no escrito antigo, é Deus quem autoriza Satanás a tentá-lo, no nosso caso, o maligno toma por si essa decisão, como a tomara com os anteriores reclusos.

Corajosamente, Job recusa sem hesitação as ofertas de Satanás de quem, aliás, ouve, triste mas conformado, as más novas familiares e em quem reconhece o responsável pela lepra que o vai martirizando.

Desligado de tudo, clama pela morte e, por isso, a transição desta para a outra vida fá-la alegremente, sem teres nem haveres de que se despedir, diferentemente do que sucede com a figura do Antigo Testamento a quem são restituídas as iniciais benesses e muitos anos entre os homens.

E parte, dando graças a quem o fez nascer e o chama no momento exato para junto de si:

Memento mei Deos senhor	549
porque vento é a minha vida	
apressa-te muito asinha	
favorece meu temor	
e a minha alma encaminha.	
(I, p. 311.)	

Que dizer agora de David para além dos ecos com que os seus (?) salmos vão matizando as falas vicentinas?

⁸ *Ibidem*, p. 308.

Na *História de Deos* precede São João Batista e nas suas palavras muito há dos nunca envelhecidos poemas, numa contaminação de louvores e preces, de protestos de contrição e rogos de salvação.

Uma salvação que está assegurada e que o nosso dramaturgo aduz em seus dizeres como profecia muito concreta da vinda do Messias e do seu sacrifício pelos homens, elencando situações que o Novo Testamento adotaria como fundamentais.

No seu *salteiro*, segundo revela aos presentes, David louvou as maravilhas do Senhor, deu os sinais do nascimento do Menino Deus e entristeceu-se com a morte injusta já, como foi dito, tão dolorosamente sentida por Jeremias e Isaías:

Eu também o sei mui certo sabido 657
 serão suas mãos e pés mui furados
 e todos seus ossos lhe serão contados
 e deitarão sortes sobre seu vestido.
 (I, p. 314.)

Curiosa é também a sua aparição no final de *Quatro Tempos* (a. 1521); com traje de pastor, o salmista é simultaneamente o arauto e um dos que prestam culto ao recém-nascido, ou, se preferirmos, aquele que canta com entusiasmo a confirmação dos seus anúncios.

Como outrora, em muitas composições (o salmo 148 é sempre citado), apela para que toda a terra, o céu, os homens, os animais e os astros bendigam o seu Criador, como outrora afirma libertar-se dos seus erros (salmos 51 e 69), seguro de que isso é o que mais agrada a Deus.

Só que agora o faz diante do próprio Messias, no presépio, sem os tradicionais presentes pastoris porque está certo de que o material pouco interessa e de que a limpeza interior é a maior das prendas que pode dar ao Menino Deus.

El espíritu atribulado / y el corazón contrito são os penhores do seu amor e da sua confiança⁹.

⁹ Op. cit., p. 109.

Quanto a Salomão, a quem também devemos uma palavra, o que dele mais se retém é a apropriação aos contextos de versos do seu *Cântico dos Cânticos*; para eles alertaremos.

Não podemos, no entanto, esquecer a sua presença na *Sebila Cassandra*, como pretendente a noivo da protagonista (talvez não seja casual a opção do dramaturgo, pensando no conteúdo do seu cantar bíblico); apesar do seu rústico falar, é considerado pelas sibilas um garboso jovem e um bom partido:

Es generoso 254
 y vertuoso
 cuerdo y bien asombrado
 tiene tierras y ganados
 y es loado
 músico muy gracioso.
 (I, p. 58.)

Sobre a Virgem, segundo Moisés, muito tinha profetizado nos seus poemas, saudando a sua perfeição, a sua mansidão sem mácula.

IRMÃOS CUMPRE-NOS SABER COMO HAVEMOS DE ORAR

Assim como alguns dos grandes vultos do Antigo Testamento apenas são ao de leve mencionados, assim também de certos doutrinadores cristãos apenas temos pontualíssima menção.

São Paulo, São Bartolomeu, São Gregório, São Bernardo, São Boaventura, Santo Alberto Magno e alguns mais são nomeados como apoios para rápidos pareceres.

Com outros, o caso é bem diferente.

Se, como venerados Mestres desta Igreja que nos guia e apoia, os grandes responsáveis pelo legado do Antigo Testamento têm jus ao agradecimento de Gil Vicente, que dizer de certos santos cristãos perante os quais a Igreja Católica se inclina e os crentes se confortam?

Com Agostinho e com a Igreja colabora assiduamente São Jerónimo a quem é confiada a mostra e a identificação evangelicamente direcionada dos manjares remissores, as quatro iguarias que retratam as dolorosas fases da paixão, deixando para final a piedosa adesão ao crucifixo, após a misericordiosa (antes indigitada) chamada de atenção para os açoites, para a coroa de espinhos e para os cravos com que foi martirizado o Salvador que a todos assim facultou a entrada no reino celestial.

Santo Ambrósio pouco fala e pouco se autodiferencia, a não ser no recuo, que facilmente adivinhamos, para as lamentações de Jeremias *sobre o monte de Sião* e de São Tomás nenhuma palavra ouvimos (a fé pouco tem a ver com a razão?)¹⁰.

Poderemos notar a falta de São Gregório, pois com Agostinho, Jerónimo e Ambrósio era realmente ele quem perfazia o número dos quatro doutores da Igreja Latina; São Tomás apareceu, evidentemente, mais tarde e, na verdade, o «doutoramento» só lhe foi atribuído em séculos posteriores, mesmo até anos depois de Gil Vicente e muitos como tal o considerarem.

Mas teatro não é catecismo, mesmo quando persegue fins idênticos.

Alterando o tempo cristão, avistamo-nos com seis discípulos que acompanham o *Mestre na Cananea* (1534): Pedro, João, Tiago, Felipe, André e Simão, entre os quais naturalmente se distingue o primeiro a quem os outros, pela voz de São Tiago, encarregam, quando entram em cena, de diretamente aprender de Jesus a metodologia da oração:

Irmãos cumpre-nos saber 266
 como havemos de orar
 e quando houvermos de rezar
 que havemos de dizer
 pera nos aproveitar.
 (I, p. 347.)

Pedro aceita a incumbência e adianta-se:

¹⁰ Op. cit., p. 209.

FILHA MADRE ESPOSA

Especial, porque a cada passo sinalizada, é a carinhosa presença (não necessariamente física) de Maria com a qual o dramaturgo tão expressivamente atrai as suas personagens para o indispensável agradecimento.

Para dar vida a essa aproximação já poderíamos ter aproveitado algumas estrofes da *Fé*; nelas se nos apresenta a humilde, graciosa e sempre atenta mãe do Menino Deus no presépio que os rústicos são aconselhados a imaginar.

Parece-nos, no entanto, que tão forte devoção apelava a uma solidariedade entre as peças que melhor e mais demoradamente a trazem até nós, ligando uns aos outros apartados que, entre a diversidade do arranjo cénico e a parcela de protagonismo, a vão dando a conhecer por diferentes ângulos, escalonando a sua intervenção por ordem decrescente.

Começamos então com uma Maria pessoalizada entre companheiras, um Anjo, pastores e São José.

Os Mistérios da Virgem terá sido o nome de batismo do auto (1515? 1534?), mas a simpática e desvairada Mofina Mendes, que jamais esqueceremos, crismou-o sem apelo nem agravo.

A peçazinha em questão é, talvez, uma das últimas representadas de Gil Vicente e única onde a Virgem figura no elenco de gente atuante na primeira e na terceira partes, deixando para a camponesa descuidada (talvez o seu reverso) a parcela intermédia do texto.

Maria traça como rainha mas no seu perfil interior só a modéstia e a piedade reinam. Não é por acaso que as suas *criadas* dão pelos nomes de Pobreza, Humildade, Fé e Prudência; já o Frade, que faz a introdução, nos anunciara que *com elas de menina foi criada*, pelo que a intimidade é longa e a empatia também; de início, as leituras, de que estão encarregadas, nem sempre lhes distinguem as funções, mais adiante poderá verificar-se que se completam sem se atropelarem, de acordo com as designações que receberam; apenas da Fé, que de trás conhecíamos, podemos admitir, desde já, que é a mais sábia porque só ela tem o condão de interpretar certos aparentes enigmas da Escritura como as referências

à *sarça ardente*, a que aludira Moisés, e à *escada* que vai para o céu que nos apresentara Jacob¹².

À Senhora prestam serena e respeitosa contos dos escritos que vão percorrendo, escritos de sibilas e profetas sobre o aparecimento de Deus entre os homens com uma virgem como mãe (palavras de Ciméria) em escassas condições de acolhimento (Pobreza); a Cassandra atribuem a visão do aparecimento a César Octaviano, a Isaías de novo a conciliação entre a virgindade e a maternidade, sendo ele com Moisés e Jacob os primeiros sinalizadores da habitual aliança com o Antigo Testamento.

Aos três são atribuídas curtas menções a um futuro que tem tanto de enigmático como de esperançoso, mas, na verdade, é Salomão que mais as (e nos) ensina quanto aos atributos inigualáveis de Maria que os velhos textos nos legaram, só a pouco e pouco ganhando espaço os contornos antes afiançados do nascimento preconizado.

Recolhem então a Humildade e a Prudência a lição lírica e arrebatadora do *Cântico dos Cânticos*, com versos em latim e em português que muitas orações retiveram e as festividades de Nossa Senhora não deixam de lado.

Percorremos, assim, a simbologia das flores e dos campos (*das flores mais linda flor / dos campos o mais fermoso*), de olhos especialmente postos no lírio e na rosa (*plantacio rosae, lilium gracioso*), saudamos a tradicional mansidão da pomba (*mansa columba Noe*) e sensibilizamo-nos com o efeito expressivo da luz (*estrela a mais lumiosa*), sem que falte o *hortus conclusus* que tantas vezes virá ter connosco¹³.

Deste modo recebem aquelas leitoras, e nós com elas, o retrato imagístico da esperada mãe de quem também se nos aprecia encomiasticamente a alvura (*alva sobre quantas foram*) e a magia dos cabelos (*e seus cabelos polidos / são fermosos em seu grado*)¹⁴.

Tanta virtude e tanta beleza não podem deixar de atrair Maria que, sem se adivinhar naquelas palavras, segue as reconfortantes leituras exclamando com ansiedade:

12 Op. cit., pp. 114, 116.

13 Op. cit., p. 117.

14 *Ibidem*.

Oh se eu fosse tam ditosa 205
 que com estes olhos visse
 senhora tam preciosa
 tesouro da vida nossa
 e por escrava a servisse.
 (I, p. 117.)

Palavras ditas e, inesperadamente, desce até ao piedoso grupo o Anjo Gabriel.

Tantas vezes artisticamente lembrado, e particularmente do agrado do teatro medieval e quinhentista que, direta ou indiretamente, lhe deu vida duradoira em cena, o excerto de S. Lucas relativo à Anunciação adivinha-se sem dificuldade no diálogo entre o mensageiro e a Virgem.

Ele saúda a *divina rosa*, *chea de graça graciosa* e, a pouco e pouco, vai-lhe passando o seu recado, ou seja, vai-lhe dando conta dos dons que ela parece desconhecer e participando-lhe a decisão do Todo-poderoso de a fazer progenitora do Altíssimo que à Terra vai descer¹⁵.

A Senhora perturba-se, não se identifica com a donzela sem pecado e até, porque conserva intacta a sua virgindade, julga impossível o seu sim para uma maternidade.

E vai então consultando as criadas, desta feita já associando o nome e a função; de início são a Humildade e a Prudência as mais interrogadas; a pouco e pouco vão tentando convertê-la às razões do Anjo a que pressurosamente aderem; no final, porém, e numa curta réplica, será a Fé a rematar a conversa ensinando que Deus decide e tudo pode.

O caminho está traçado, há que segui-lo sem desconfiança e com energia. A resposta é breve.

Ecce ancila domini / faça-se sua vontade, Maria está nas mãos do Senhor¹⁶.

Quando reaparecer, depois do episódio da Mofina Mendes, já a ouvimos a louvar serenamente o Menino que irá nascer. E nesta atitude prosseguirá quando ele já tiver entrado neste nosso mundo.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Op. cit., p.120.

No anúncio, insiste no seu poder transformador, simultaneamente severo com os inimigos (*sairás ao campo mundano / a dar crua e nova guerra / aos imigos*) e generoso com os homens de boa vontade; admira-lhe o poder, a coragem, a submissão que aos anjos merece¹⁷.

Já com o Deus Menino junto de si, e enquanto a Fé e São José partem em busca daquela vela, que não encontrarão, a Virgem entoa com a Prudência e a Humildade um salmo construído sobre o que leva o número 148 no Antigo Testamento e é cantado na missa da meia-noite do Natal, com o acrescento de uma comovente sugestão ao portal de Belém e o apagamento da preferência divina pelo povo de Israel (os tempos e os lugares são outros).

Neste magnífico conjunto de estrofes, todo o orbe é chamado a dar graças ao Senhor, desde os anjos, o sol e a lua, as águas, os relâmpagos e as trovoadas, os abismos da terra e os animais até *totalas gentes* que neste universo habitam¹⁸.

De seguida, temos já a partida para o templo de Jerusalém, com os anjos e os pastores, que foram chegando, a cantarem e a bailarem.

Se não se desdobra, como na *Mofina Mendes*, diante de nós em demonstrações de ansiedade e perturbação, de disponibilidade e regozijo, Nossa Senhora nem por isso se ausenta dos mortais; resta-lhe e restar-lhe-á o poder da aparição e a incitação velada ao culto à imagem.

É o que nos ensina o *Pastoril Português* (1523), onde uma descabelada conversa de pastores, de amores trocados e votos desencontrados, é interrompida por uma camponesa que relata, excitada e muito segura de si, a conversa que acabou de manter com a Senhora, *aquém da Virgem da Estrela*¹⁹.

Envolta num brilhante clarão (pensem no quadro normal das aparições), a donzela dourada, junto do juvenzinho e das suas aias, afagou maternalmente Margarida, deu-lhe ânimo para o seu labor e deixou-lhe alguns avisos críticos para o cura.

17 *Ibidem*, pp. 127, 128.

18 *Ibidem*, p. 128.

19 *Op. cit.*, p. 149.

É então que a pastora abençoada resolve ir participar ao clero o sucedido e que, durante a sua ausência, os companheiros encontram uma imagem que ela trazia consigo para ser glorificada.

E será prostrados em adoração diante da figura esculpida que quatro clérigos e um lote de pastores irão reverenciar a Senhora, cada grupo à sua maneira porque, se os religiosos são cultos e conhecem os cantares litúrgicos, os pastores apenas são capazes de trautear uma chacota. E isso que importância tem? Nenhuma, porque justamente uma das lições preferidas do católico Gil Vicente, nunca é demais repetir, tem a ver com o ensinamento de que cada um ora a seu modo e todos serão ouvidos desde que o façam com interior convicção.

A oração dos mais esclarecidos atesta a invejável capacidade lírica de Gil Vicente para a paráfrase de poemas religiosos; neste caso, trata-se do hino *O Gloriosa Domina*, aqui e ali cortado por dizeres de outros textos como o *Cântico dos Cânticos* (lá está o horto cerrado), alguns *psalmus* vindos das *Horas de Nossa Senhora* e até, talvez, certas sugestões colhidas nas *Cantigas de Santa Maria*.

A gloriosa senhora do mundo, preservada de qualquer pecado e bela como o que de mais belo há nos campos, nas serras e nos mares, antecipada pelos profetas e querida dos anjos e dos homens, é porta para o entendimento da Santíssima Trindade, mãe e ama do Verbo incarnado, saudada no Ave como resposta da piedade divina à culpa de Eva.

A chacota de quem não sabe rezar, por seu turno, recebe o fluxo dos cantares medievais, com repetição de vocábulos e ritmo em estrofes que pouco acrescentam umas às outras mas vão deixando a ideia fundamental de que a Virgem é mãe puríssima e que o nascimento teve lugar em Belém, numa pobre casa que recebeu os celestes cantores.

Ainda que sem palavras, em colóquio familiar ou em aparição, Nossa Senhora pode mostrar-se e ser admirada quando num presépio armado (o aparato do nascimento) é avistada de perto pelos pastores que os enviados do Alto, com chamamentos cantados, levaram até ela.

É assim no *Pastoril Castelbano* (entre 1502 e 1509) e na *Sebila Cassandra*.

No primeiro, depois de uma breve saudação geral, e munidos de rudimentares instrumentos musicais, os camponeses interpelam a mãe divina

sobre a pobreza das vestes de Jesus e da cabana onde ele veio a este mundo, mas só no regresso a suas casas verdadeiramente a glorificam no seu modo muito popular de engendrar estrofes que nem por isso deixam de ignorar algumas previsões das Escrituras, entre as quais, uma vez mais, o *Cântico dos Cânticos*.

A *zagala santa bendita / graciosa e morenita* é sobretudo identificada com a esposa a que dera voz Salomão; ela é, nós já o sabíamos, a pomba formosa, o lírio que floresce entre espinhos, o horto cerrado, o perfume que tudo contamina²⁰.

Em síntese cantada na *Sebila*:

Muy graciosa es la donzella 766
 cómo es bella y hermosa.
 (I, p. 73.)

Não há donzela com mais encanto, diz o conjunto lírico que graciosamente finge interpretar o parecer de um pastorzinho, de um marinheiro e de um cavaleiro.

Tenhamos, no entanto, em conta que a presença de Maria (seja como protagonista, como imagem isolada ou como figurinha de presépio) não é de modo algum necessária para que se multipliquem as vozes que a exaltam e a distinguem entre as mulheres.

Disso é um bom exemplo este mesmo auto onde, antes da esperada adoração do Menino, já as sibilas e os profetas calorosamente a tinham enaltecido.

Se a própria Cassandra algum conhecimento tinha das suas perfeições, mais vasta e intimista era a admiração explicitada pelas tias sibilas, por Moisés, Abraão e Jacob; Erutea sabe da virgindade mantida, do repouso no pobre presépio, da visita dos reis e dos pastores (São Mateus e São Lucas lá ao longe), Ciméria da sua beleza (de novo a fixação no sol e nas estrelas), da sua coragem para as batalhas do mundo (uma virgem guerreira), Peresica da sua atenção ao alvoroço da criança que talvez pensasse já na cruz vindoura; por seu turno, Isaías insiste no encanto mas sobretu-

²⁰ Op. cit., pp. 34-35.

do especifica a humildade, Moisés deslumbra-se com a *fermosa mea columba mea*, Abraão defende que, por muito que dela se diga, nunca o suficiente será dito²¹.

Muito diz, em todo o caso, Gil Vicente em cativantes versos, quer quando a faz companheira do filho Salvador do mundo quer quando, nos falares das suas personagens, ela é invocada para perdoar erros humanos, acompanhar os desfalecidos, amparar os que vão ser julgados depois da morte.

Vêm-nos então de novo à lembrança saudações dos textos bíblicos, encontramos-nos com excertos de orações vulgarizadas como a Ave Maria ou a Salve Rainha ou diferentemente descortinamos preciosos versos a que ficamos ligados.

Alguns destes e que têm a ver com a contaminação na dor entre Maria e Jesus estão na *Alma* e são uma partilha no sofrimento durante a paixão. Trata-se da celebrada *Oração per Santo Agostinho* onde a *filha madre esposa / Virgem Maria / mansa pomba gloriosa* não cessa de derramar lágrimas pela aproximação do sacrifício final daquele a quem mais dói a tristeza dela do que o martírio que o espera²².

Vale a pena apreciar um dos belíssimos excertos:

Se se pudesse dizer	656
se se pudesse rezar	
tanta dor	
se se pudesse fazer	
podermos ver	
qual estáveis ao clavar	
do redentor.	
Ó fermosa face bela	
ó resplendor divinal	
que sentistes	
quando a cruz se pôs à vela	
e posto nela	

21 Op. cit., p. 68.

22 *Ibidem*, p. 207.

o filho celestial
que paristes.
(I, p. 208.)

Comunhão na agonia entre a Virgem e seu Filho também não falta em vários fragmentos da *Barca da Glória*.

Em risco de serem condenados pela sua má prestação na Terra, alguns importantes vultos da Igreja Católica (como, aliás, os seus pares laicos) apelam sincera e penitencialmente para o resgate que a paixão do Senhor, em seu entender, garantiu a quantos dele nunca duvidaram; entre eles, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa muito incidem no martírio da mãe, virgem e esposa durante os terríveis dias que antecederam, acompanharam e se seguiram à morte na cruz.

Maria é uma vez mais *del cielo puerta, cerrada buerta, reina celestial, gloriosa Maria*²³.

O Papa conclui assim a sua súplica de perdão:

Oh gloriosa María 791
por las lágrimas sin cuento
que lloraste en aquel día
que tu hijo padecía
que nos libres de tormento
sin tardar
por aquel dolor sin par
cuando en tus brazos lo viste
no le pudiendo hablar
y lo viste sepultar
y sin el d'él te partiste.
(I, pp. 292-293.)

Este recíproco e nunca quebrado afeto não terá sido em vão para a humanidade; Jesus guarda consigo essa recordação, reforça com ela a sua

23 Op. cit., pp. 287, 290, 292.

capacidade de complacência com os erros dos homens e acaba por levar para junto de si os pecadores arrependidos, decisão que nem os anjos podiam prever; quando eles começam a *botar o batel às varas*, deixando na margem os grandes senhores *veo Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo*²⁴.

A graça só de Jesus/Deus poderia descer, mas não custa admitir que sua mãe tenha sido uma poderosa intermediária.

Não esqueçamos que em sua honra, e agora num registo mais vulgarizado, se desdobra a *Feira* (1527? 1528?) *chamada das Graças*, num contexto em que se lhe atribui uma bem-humorada misericórdia para as faltas do dia-a-dia das raparigas do campo que dos feirantes se despedem com a alegre lição da cantiga que começa:

Blanca estais colorada 979
virgem sagrada

Em Belém vila do amor
da rosa nasceu a flor
virgem sagrada.
(I, p. 186.)

E acaba numa curta mas sentida profissão de amizades.

O mesmo mútuo e puro carinho também pode ser pretexto para que à Senhora clamem por ajuda os prisioneiros do limbo, como acontece na *História de Deos*, onde confessam a sua crença na quebra do seu cativo pelo Salvador, implorando: *Sufre su muerte señora / nuestra vida deseando*²⁵.

A solicitação não foi em vão; todos os encarcerados foram levados para o Paraíso.

24 Op. cit., p. 294.

25 Op. cit., p. 319.

VERBO DE DEOS CONCEBIDO

Que poderemos acrescentar sobre o Jesus, Deus e homem, que Gil Vicente traz até nós? Não demasiado, porque o essencial está implícito ou mesmo explicitado nas encruzilhadas que percorremos.

Muitos dos autos abordados são representações de Natal e, naturalmente, a veneração ao Menino está vinculada à identificação do Messias, que todos já aguardavam e acreditam oferecer ao mundo a eterna paz prometida.

A criancinha, de quem apenas se ouve o choro infantil em alguns casos, é abordada pelos presentes, anjos ou seres humanos, com palavras ou cânticos que expressam o contentamento e a emoção de quem visita o portador de um novo brilho que irá iluminar um orbe carenciado de virtudes e do verdadeiro amor ao próximo²⁶.

Ele é o elo terreno da Santíssima Trindade, afinal, o Filho que Deus Pai escolheu para o perdão através de uma vida de intimidade com os mortais e de uma morte que os liberta e que a imagem de uma cruz a encimar as palhinhas desde o seu nascimento prediz²⁷.

Da vida pública, para além de uma alusão ao *cachopinbo* que acompanha a Virgem na aparição à pastora Margarida do *Pastoril Português*, dois textos diferentes nos surpreendem com aparições de Jesus de Nazaré em distintos momentos²⁸.

Na História de Deos é particularmente curiosa a ordenação da sua atuação; sem deixar de refletir o seu parentesco global com a versão de São Mateus (mais do que com qualquer dos outros evangelistas), Vicente faz Jesus entrar na roda das personagens logo após a pregação de São João Batista; como resposta à perplexidade do Mundo, indeciso na forma de o receber, declara então dele não pretender pousada (*que o meu reino não é aqui*) mas apenas um justo aproveitamento espiritual da sua paixão, que concretiza em quatro fases, o trajeto *pola rua d'amargura*, o *pregar no madeiro*, o suspiro final e o enterramento²⁹.

26 Op. cit., pp. 31, 169.

27 *Ibidem*, pp. 48, 65, 81, 82, 153, 190.

28 *Ibidem*, p. 151.

29 *Ibidem*, p. 321.

Só depois desta doutrinária antevisão parte para o deserto onde será tentado por Satanás.

As satânicas provocações correspondem fielmente à lição evangélica: fazer das pedras pão, deitar-se ao solo desde um alto pináculo, adorar o tentador a troco de muita riqueza. E as respostas do Senhor também, nunca cairia nas armadilhas diabólicas.

De Satanás só quer distância:

Retro retro mal aventurado 992
 falso, inorme, cível Satanás
 scrito é: não adorarás
 se nam um só Deos, com grande cuidado
 a ele servirás.
 (I, p. 325.)

Terminado o diálogo, parte Cristo para Jerusalém onde, de acordo com as previsões que fizera, será martirizado e crucificado.

A sua *tumba* passará diante dos espectadores, mas será já ressuscitado que entrará no limbo *e soltará aqueles presos bem aventurados*³⁰.

Milagres, dos muitos que lhe são atribuídos, Gil Vicente escolhe apenas um a que já foi feita referência, o da cura da filha da *Cananea* convertida.

No entanto, com este auto muito aprendemos sobre a oração (*como havemos de orar*, diz São Pedro)³¹.

O Pai Nosso é minuciosamente glosado, com o reforço da atitude interior de quem faz a súplica: as almas devem estar *puras e limpas*, o *espírito atento*, a *devoção pronta*, a fuga à *tentação* decidida³².

A finalizar, a súplica do ensino daquele dia aos apóstolos a fazer-nos recordar a força da fé com que se iniciou esta aproximação ao contributo religioso de Gil Vicente:

30 Op. cit., p. 326.

31 *Ibidem*, p. 347.

32 *Ibidem*, pp. 348-350.

Eu vos dei hoje lição 731
 de como haveis de orar
 e quando e de que feição
 e o que haveis de falar
 em vossa santa oração.
 Pois mais haveis de saber
 e notai isto de mim
 que quem a Deos há de haver
 lhe convém permanecer
 nas virtudes até fim
 (I, p. 361.)

Agradecidos, os Apóstolos e a protagonista põem termo ao auto cantando o *Clamabat autem*³³.

A FECHAR

Novidades no conteúdo cristão destes textos? Talvez não, mas sim o realce do que de mais importante há a reter por quem se considera fiel a Deus: uma fé sem muitas interrogações e uma fidelidade à virtude ativa.

Só que todos os preceitos nos são veiculados numa alargada e bem-disposta panóplia de gentes, contextos, vozes e atitudes que muito contribuem para um efeito simultaneamente ético e estético que ao poeta-dramaturgo ficamos a dever.

É afinal a doutrina da verdadeira Igreja filtrada por uma ampla diversidade de atuações que nos levam a deambular entre os que muito meditam e os simples de coração, entre os pobres e os ricos, os bons e os menos bons, os sofredores e os desleixados.

33 Op. cit., p. 362.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

III PARTE

TRADUÇÕES

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

XII

Las traducciones de Gil Vicente al español

Manuel Calderón Calderón

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Aparte de las versiones castellanas de la *Barca do Inferno*, de 1534 y 1539, sólo se han traducido al español quince obras de Gil Vicente (el *Auto da Índia* dos veces) y en fechas muy recientes:

Auto da India de Gil Vicente, traducción de María Josefa Postigo Aldeamil y Denis M. Canellas de Castro Duarte, Universidad Complutense, Madrid, 1984, [23 pp.].

Lamento de María la Parda, versión libre y epílogo de Adolfo Castañón; ilustraciones de Roberto Rébora, Aldus, México, 2000, 95 pp.

Autos de las Barcas. Auto de la Barca del Infierno. Auto de la Barca del Purgatorio. Auto de la Barca de la Gloria. Auto de la Feria, introducción, traducción y notas de Andrés-José Pociña López, Universidad de Alcalá, Madrid, 2002, 147 pp.

Gil Vicente, *Farsas*, introducción, traducción y notas de Manuel Calderón, Ediciones Antígona, Madrid, 2008, 433 pp. [contiene: *Farsa de la India, ¿Quién da salvado? El viejo de la buerta, Inés Pereira, Los físicos, El juez de Beira, La fiesta, El clérigo de Beira, Los almocrebes, Romería de los agraviados*].

Las cuatro traducciones tienen extensión, metodología y objetivos distintos. La primera de ellas numera los versos y está precedida de una

reproducción, en dieciseisavo, del facsímil del *Auto da Índia*, según la *Copilaçam* de 1562. Los traductores advierten en la presentación que su «traducción es tan sólo un instrumento de acercamiento al texto para su mejor comprensión por parte del lector español» y que «aunque hayamos intentado, en la medida de lo posible, respetar rimas o encontrar otras nuevas, no podemos considerar esta versión definitiva». No obstante, es una traducción muy correcta y ceñida al texto vicentino, casi sin erratas. Comparándola con la del cuarto volumen citado, destaca la traducción atinada del v. 395 (frente a la mía, claramente errónea) y otros tres lugares cuyo sentido hemos interpretado de manera distinta:

Verso	<i>Copilaçam</i> 1562	María Josefa Postigo Aldeamil y Denis M. Canellas de Castro Duarte	Manuel Calderón
382	<i>quero fiar e cantar segura de o nunca ver</i>	quiero hilar y cantar, segura de nunca verlo	quiero fiarme y cantar para no volverlo a ver
460	<i>Fomos na volta do mar</i>	<i>Nos hicimos a la mar</i>	<i>A la deriva flotamos</i> [porque tres versos antes dice que pasaron tres días en medio de una tormenta]
479	<i>esta camisa que trago em vossa dita a vesti porque vinha bom mandado</i>	y esta camisa que llevo en vuestra dicha vestí ya veis, como está mandado	Esta camisa que llevo al vuestro gusto mudé por el buen mandado nuevo [la buena nueva que esperaba]

Traducen literalmente, en cambio, el v. 279 (*el vino de las estrellas*) y se echa a faltar un mínimo aparato de notas culturales; porque, aunque Postigo y Duarte explican los topónimos, no hacen lo mismo con los personajes históricos (vv. 19 y 367) ni con la relación que hay entre ciertos motivos del auto y las citas bíblicas (vv. 37-38, 40, 320, 322); y tampoco comentan las incoherencias entre el tiempo representado o histórico y el tiempo de la representación (vv. 366-367) ni los refranes (vv. 41-42, 43-44, 217 y 285-286; aunque el del v. 23 lo explican traducéndolo por el sentido y no por su equivalente castellano).

El *Lamento de María la Parda* es una traducción libre hecha, según su traductor, «omitiendo o adaptando algunos nombres propios o circunstancias locales» y «siguiendo cierto ritmo imaginativo». A lo que añade: «no es faena de filólogo, sino de aficionado amigo» (p. 89). Adolfo Castañón

se ha basado en las ediciones de Marques Braga (1944) y Paul Teyssier (1995), no en las de 1522, 1562 y 1586; por lo que afirma, erróneamente, que Luis Vicente «omitó este texto en la edición de las obras que hizo de su padre» (p. 90) e interpreta la acotación del v. 171+ como parte del parlamento de Branca Leda.

El traductor divide el texto en tres secciones, que titula «Presentación, Via crucis y Testamento», ya que parte de una doble interpretación socio-histórica (hambruna de 1521-1522) y carnavalesca de la obra. Trae el texto fuente en las páginas pares y la traducción en las impares, pero no puntúa la traducción ni numera los versos y, a veces, no separa las estrofas del texto fuente ni en la traducción (en la que, ocasionalmente, añade un verso a la estrofa).

Llama la atención que, en contraste con el cuidado del soporte (tipo de papel, encuadernación e ilustraciones), los textos contengan tantas erratas (cito por la ed. de José Camões de *As Obras de Gil Vicente*) en la didascalia inicial y en los vv. 115, 176, 213 (repetido en la traducción), 231 (omitido en la traducción), 239, 252, 261, 266, 282, 293 (falta en la traducción, aunque puede ser deliberadamente), 326, 330 (ha saltado de su lugar en la traducción al texto fuente, entre los vv. 343 y 344), 338, 344 y 364.

En cuanto al carácter libre de la traducción, acaso pudiera explicar versiones como la del v. 207, pero no la de los vv. 324-326:

Verso	Pliego de 1522 <i>Copilaçam</i> 1562	Adolfo Castañón	Propuesta de traducción
207	<i>que trago já los olbos fora como rola d'anegaça</i>	mis ojos se desorbitan pupilas de espantapájaros	... como tórtola estrangulada
324-326	<i>Item mais me prometi nua à Pedra d'Estrema quando eu tive a apostema</i>	También a Pedro d'Estrenu a quien me prometí desnuda cuando tuve un apostema	Pedra d'Estrema es un topónimo vinícola (Cf. <i>Exhortaçam</i> , ed. José Camões, v. 173; <i>Templo de Apolo</i> , <i>ibid.</i> , v. 497 y <i>Festa</i> , <i>ibid.</i> , v. 364), no un antropónimo. El sentido de este pasaje es que María «se curó con vino», cuyas propiedades terapéuticas conocían tanto la Celestina como el primer amo de Lázaro de Tormes

Por otro lado, el v. 134 podría interpretarse de manera diferente si entendemos que se refiere a un tiempo próximo al veranillo de San Martín, época de aprovisionamiento para el invierno (con sus celebraciones carnavalescas) e inmediata al Adviento:

Verso	Pliego de 1522 <i>Copilaçam</i> 1562	Adolfo Castañón	Propuesta de traducción
133-135	<i>Sangrade-vos</i> <i>María Parda</i> <i>agora tem vez a guarda e a raia no Avento.</i>	Desángrate , Parda María hora es ésta del ayuno en Adviento no se come bacalao	María Parda, a guarir : que ahora es tiempo de atropar y de comer raya en Adviento.

El tercer volumen, con las traducciones de los *Autos de las Barcas* y *Auto de la Feria*, es también una traducción libre, aunque no en el mismo sentido que la anterior. Andrés-José Pociña López tampoco pretende reproducir la métrica de los versos vicentinos, aunque afirma que «le ha guiado la fidelidad máxima al texto» y reconoce que en su traducción hay «muchos versos que riman, debido al parecido del portugués y el castellano» (p. 33). Sin embargo, el auto del *Purgatorio* se titula *Barca* en la cubierta y en la portada de la traducción, pero *Barca* y *Playa* en el índice y en el frontispicio de la p. 67. En la Didascalia inicial del *Auto de la Feria* se olvida de Dionisio y atribuye los vv. 879-880 a Mateus.

Aparte de las comas mal colocadas y alguna errata esporádica, la primera dificultad con que topa el lector está relacionada con la disposición gráfica de los textos: tanto la ausencia de numeración de los versos como la colocación irregular de los parlamentos, que aparecen sin escalonar cuando forman un solo verso, así como de los nombres de los personajes a la izquierda del diálogo, dificultan la lectura y el cotejo de la traducción con el texto fuente.

En cuanto a la selección y traslado de significantes y significados, esta traducción plantea numerosos problemas. Pociña parte de la ed. de Lello & Irmão de 1965. En el caso del *Auto del Infierno*, no ha tenido en cuenta las diferencias entre los testimonios de 1517, 1562 y 1586 ni ha manejado la *Edition critique du premier Auto das Barcas*, de I. S. Révah; de lo contrario, habría evitado las siguientes incoherencias:

Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
Didascalia	Joane Florença	Tonto [omitido]	Joane Florença o Florencia
19	iça ⁽¹⁵¹⁷⁾ çiça ⁽¹⁵⁶²⁾	ciza	Iza
276	<i>biu, caga no sapato</i> ⁽¹⁵¹⁷⁾ <i>sapato sapato</i> ⁽¹⁵⁶²⁾	[sigue la lectura de 1562]	[lectura de 1517]
410	<i>Mais estás: bem</i> <i>corregido</i> ⁽¹⁵¹⁷⁾ <i>Mas estás bem corregido</i> ⁽¹⁵⁶²⁾	[sigue la lectura de 1562]	[lectura de 1517]
438	<i>mais de bomem</i> <i>denodado</i> ⁽¹⁵¹⁷⁾ <i>ou de baram denodado</i> ⁽¹⁵⁶²⁾	o de barón denodado [sigue la lectura de 1562]	o de hombre denodado [lectura de 1517]
701	[parlamento atribuido al Corregidor] ⁽¹⁵⁶²⁾	[sigue la lectura de 1562]	[parlamento atribuido al Procurador] ⁽¹⁵¹⁷⁾

Podríamos resumir en cinco tipos los problemas que plantea esta traducción:

a) el de los versos que no se atienen al significado del texto fuente

Barca del Inferno

Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
102	Generoso	generoso	linajudo, que presume de alcurnia
273-274	rachador d'Alverca, / capateiro da Candosa	rompedor de abarcas, / zapatero de Landosa	leñatero de La Alberca, / capador de La Candosa
280	chentado no guardanapo	clavado en la servilleta	pegado a la biznaga [papel o paño para limpiarse después de defecar]
342	à puta da badana	a la puta del pellejo	a la puta badana
414	haveis de ser cá pingado	aquí vais a ser mojado	aquí vais a ser pringado [con aceite hirviendo]
454	no inferno há d'haver pingos?	¿en el Inferno debe ser manchado?	¿en el Inferno ha de ser pringado?
602	ireis à toa	iréis a vuestra suerte	iréis a remolque
747	levá-lo-emos à toa	lo llevaremos a lo loco	lo remolcaremos

Barca del Purgatorio

Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
11	Cosida	cocida	cosida
80, 111	Barcagem	barcaza	embarque, flete

98	arrumar a caravela	arreglar la caravela	poner a rumbo la caravela
104	o rio s'encaramelou	el río se acarameló	el río se congeló
144	um preto	un pleito	un real
157	nam dou por isso um cornado	no doy por eso un cornado [«entiéndase 'un animal con cuernos»]	me importa un comino [cornado era una moneda de ínfimo valor: cf. <i>Duardos</i> , ed. José Camões, v. 938]
170	que te chante um par de quedas	que te plante un par de ruinas	que te dé dos revolcones [cf. <i>Almocreves</i> , ed. José Camões, v. 340]
252	Trintaíro	trinitario	treintanario (o trintanario) de misas en sufragio de un difunto [como se aclara en los vv. 255-256; cf. <i>Reis Magos</i> , ed. José Camões, v. 84; <i>Farelos</i> , ed. José Camões, v. 375]
515	Discriçam	descripción	discreción
657	Espezinhada	empecinada	hollada, humillada
705-706	tirar-vos-am... / dos olhos a marmeluta	os quitarán... / de los ojos la mermelada	os han de quitar... / de los ojos las legañas

Auto de la Feria

Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
196	mercadoria d'amor	mercancías damos	mercadería de amor
320	Pelotes	quedar en pelotas	pellizas
394	chamam... e parvoíce à vergonha	...es [sic] estupidez a la vergüenza	y necedad a la vergüenza
507	Prepósito frei Sueiro	A propósito, Fray Sueiro	El prepósito fray Sueiro
573	Ourinol	ruiseñor	orinal
609	Moleira	las muelas	la mollera
657	que o leve em fatiota	que lo lleve en tostadas	que se lo lleve envuelto
705	cal	calle	Acequia
847	Ouvide ora o rasca piolhos / azeite no micho em que vem	¡Oíd al rasca-piojos (¡aceite en la masa!) con qué viene!	¡Mirad qué dice este piojoso! / ¡Aceite al mugroso que monta! [las sustancias oleagino- sas se usaban para la higiene del cuerpo: cf. Salmo 104: 15]

b) las traducciones literales que ocultan el sentido del texto fuente:

<i>Barca del Inferno</i>			
Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
65	do que vós vos contentastes	de lo que vos os contentasteis	de vuestra disipación
277	filho da grande aleivosa	hijo de la gran aleivosa	hijo de la gran puta
363-364	escrito estás no caderno / das ementas infernais	escrito estás en el cuaderno / de los menús infernales	empadronado estás en el censo del Infierno
421, 445	Dêmos caçada	Demos cazada	¡Al asalto!
422	um contra sus	uno contra arriba	un primer quite
423	un fendente ora, sus	uno cortante, ahora arriba	ora un tajo mayor, ¡sus!
428-429	Saí co a espada rasgada / e que fique anteparada	Salid con la espada rasgada, / y que quede reparada	Salid con la espada abierta / y manteniendo la guardia
443	Oh que valentes levadas!	¡Oh, qué valientes levadas!	¡Oh, qué valientes estocadas!
545	Nam cures d'importunar	No pienses importunar	Deja ya de importunar
608	quantos feitos que trazeis	¡cuántos hechos que traéis!	¡cuántos autos (o procesos) traéis!
656	eram lá percalços seus	eran sólo percances suyos	eran propinas (o extras) que ella sacaba
667	os direitos estam quedos / si aliquid tradidistis	los derechos están quietos / si aliquid tradidistis	la Justicia se imparte / si has dado algo a cambio
676	os mestres de burlas vistas	los maestros de las burlas vistas	los prevaricadores redomados
690	muito milhor assombrado	mucho mejor asombrado	mucho más afortunado
711	Ó pragas pera papel	¡Oh, plagas para papel!	¡Oh, peste de leguleyos!
807-808	e ora por ele o salteiro / e o pregam vitatório	y ruega por él el salterio / y el pregón vitatorio	y para salvarse, reza el salterio / y pregona el buen camino [pues el <i>pregón vitatorio</i> era el recitado antes de ejecutar al reo, exhortando a los oyentes a que evitasen imitar su conducta]

<i>Barca del Purgatorio</i>			
Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
142	homem de bô retinto	hombre de buen retinto	hombre de gran tino
145	Marcos	Marcos	hitos, mojonos
227	bens... que te sejam acá guiantes	que te sean acá guiantes	que te guíen hasta aquí
243	nam me dezimei?	¿no me diezme?	¿no pagué el diezmo?
254	a Gil fiz todo repario	a Gil todo reparo	a Gil ya desagrávié
297	Vedes outro perrexil	¡Veis otro perejil!	¡Mira otro repulido!
321-323	Ora comede-la que vos preste / ui e que gaio é ora este / de ribeira	pues comedla, y que os siente bien / ¡Huy! ¿y qué grajo es ahora éste / de la ribera?	Pues con tu pan te lo comas / ¡Menudo pájaro de cuenta / es éste!
386	Manifestada	manifestada	confesada
448	deu-me dor de cotovelo	me dio dolor de codo	tuve cuitas amorosas
682	lá ia a cepa e a cepeira	allá iba a la cepa y a la cepera	allá iba la sogá tras el caldero [podía perderlo todo]
736	Metal	metal	palo [de la baraja]

<i>Auto de la Feria</i>			
Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
256	Falando com salvos rabos	Hablando con salvos rabos	Me lo paso por el culo (literalmente, «hablando con salvos culos»)
360, 401, 406	Canseira	cansancio	trabajo, tribulación, penalidad
376	o que eu trago no cuidado	lo que yo traigo en el cuidado	lo que estoy interesado en comprar
458	Partido	partido	trato, negocio
483	que vejo maus aparelhos	que veo malos aparatos	que está mal aparejado [que no lleva buen camino o pinta mal]
734	e tapados pera a calma	y tapados para la calma	y de ala ancha para el sol [<small>port.</small> <i>calma</i> : calor do sol]
833	Vós rosa do amarelo	Vos, rosa del amarillo	Vos, rosa entre lo pálido

c) la traducción que no explicita, mediante una nota explicativa, las alusiones y sentidos implícitos (*Barca del Inferno*: Didascalia y vv. 19, 29-30, 73,

124, 189, 244, 482, 263, 449, 451, 569, 585, 607, 614, 622, 623, 634, 638, 643, 647, 657-658, 659-660, 661-664, 665, 670, 674, 706, 724, 729, 735, 745, 750, 761, 792-793, 811-812; *Barca del Purgatorio*: vv. 83, 121, 129, 251, 263-265, 267-268, 434+; *Auto de la Feria*: vv. 36, 86+, 191-192, 197, 457, 565-566, 695)

d) las traducciones imprecisas o forzadas:

<i>Barca del Inferno</i>			
Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
199, 615, 649, 710, 728, 789, 818, 819	Batel	bajel	batel, bote, esquife, barca
377	E nam vos punham lá grossa?	¿y no os decían allá alguna cosa?	¿y no os pusieron objeción?
414	Mantenha Deos esta coroa	¡Mantenga Dios esta corona!	¡Libreme Dios la coronilla!
455-456	Ah, nam praza a Sam Domingos / com tanta descortesia	¡Ah!, no plazca a Santo Domingo / con tanta descortesía	¡Santo Domingo me valga / contra tanta villanía!
591	carrapato d'Alcoutim	garrapata de Alcoutim	judía de Alcoutim
666	que o dar quebra os penedos	que el dar quiebra los peñascos	que dádivas quebrantan peñas

<i>Barca del Purgatorio</i>			
Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
97	deitar a prancha fora	echar la pasarela fuera	quitar la pasarela
118	este seram	esta velada	este remo [remo es «trabajo grande y continuado»; seram es «el trabajo nocturno»]
131, 660	eramá	de una puta vez	maldita sea, diantre
134	sorrira-me eu tamalavez	me sonreiría tal vez	hasta me haría gracia [tamalavez es «un poco»]
203	nem somente	ni solamente	ni siquiera
205	bradam com ele	berrean con él	le echan en cara a gritos
228	ia ao bodo da ermida	iba a la fiesta de la ermita	iba a la gallofa de la ermita
230	dava esmola aos andantes	daba limosna a los viandantes	daba limosna a los vagabundos

454	motrete de pam	mollete de pan	Mendruço
752-753	tenho saudade / de te ouvir arrenegar	tengo nostalgia [«palabra intraducible»] / de oírte renegar	echo de menos / tus continuos reniegos
756	Aramá	¡A la mierda!	¡Pestes! ¡Maldita sea!

Auto de la Feria

Verso	Texto fuente	Traduce	Propuesta de traducción
280	entra a minha quintalada	entra mi tienda pesada	coloco mis mercancías
291	sages	sabio	prudente
499	cá em fundo	acá en el fondo	aquí abajo
515-16	Folgo bem / de te vir aqui achar	Me alegre bien / de verte aquí a encontrar	Huelgo mucho / de verte por aquí
537	Tens boa molher de teu	tienes buena mujer para ti	Por tu parte, tienes buena mujer
617	qu'elas ambas vem	que ellas ambas vienen	que las dos vienen
669-670	para eu ser arrepelado / nam havi'eu mais mester	para yo ser apaleado / no tenía yo más menester	para darme repelones / ella me basta y me sobra
742	pucarinha	ollita	tarrito
753	falar por pincéus	hablar por figuras	hablar remilgado [<i>por figura</i> tiene otros sentidos en el teatro vicentino]
793	porque creo que a ti crea	porque creo que a ti creerá	porque a ti te creerá
796	mora / junto c'o juiz d'aldea	mora / junto con el juez de la aldea	mora / con el juez de la aldea
851-852	comer / da vaca	comer de la vaca	comer vaca

e) y el uso de expresiones coloquiales anacrónicas o que no traducen el tono del enunciado (*Barca del Infierno*: vv. 28, 567; *Barca del Purgatorio*: 289, 350), así como de formas agramaticales en español (conjugación del verbo *morir*)

El último volumen reúne varias piezas que comparten un rasgo común: pertenecer al género de la farsa. Bien es verdad que se podrían haber incluido otras y haber acompañado la traducción con la transcripción de los

textos de la *Copilaçam*; pero razones de tipo editorial han limitado la extensión del volumen. Lamentablemente, además de las erratas (pp. 10, 17, 22, 28, 40, 45, 48, 107, 111, 230, 232), también se perdió el índice en el proceso de maquetación.

Al traducir estas *Farsas*, opté por mantener la estructura métrica de los textos vicentinos y hacer una traducción filológica, en lugar de modernizar la traducción y los textos castellanos que están en boca de algunos personajes; lo cual resuelve ciertos problemas de coherencia y cohesión, aunque acarrea otros, como veremos.

En primer lugar, he modernizado la fonética consonántica, pero no las vacilaciones vocálicas ni los lusismos. De lo contrario, la traducción disonaría con el *bilingüismo aportuguesado* de los textos vicentinos, el cual remite a un marco semiótico más amplio que el puramente verbal. Así, en *¿Quién da salvado?* Ordoño habla en un castellano lleno de lusismos, que mantengo (salvo en el v. 2) como en el resto de los autos (el vocablo *lunar*, en *Físicos*, v. 676 de la ensalada en castellano original, que reaparece en *Agraviados*, vv. 1071 y 1076).

En segundo lugar, he optado por una *traducción interlingual* del portugués del siglo XVI al castellano de la misma época, por dos razones: porque la *traducción intralingual* del castellano quinientista al español del siglo XXI no encajaría con los textos castellanos de la *Copilaçam* y porque al traducir he tenido en cuenta el *contexto* o *hábitos de lectura* contemporáneos en ambas lenguas. La familiaridad con los usos y registros de habla típicos (es decir, convencionales) de los personajes de los autos y farsas del Renacimiento obliga a que sólo muy esporádicamente recurra, por mor de la rima, a términos diacrónicamente posteriores a la época de Gil Vicente (*sansiolé* x *sandeu* en *Farelos*, v. 17). Traduzco también las variantes más significativas cuando existen dos versiones de un mismo texto, debidas a la intervención de la censura (1562 y 1586).

Por la misma razón, he traducido el *guiné* (variante diastrática del portugués hablado por los esclavos africanos) a su equivalente *lengua de negro* (la misma variante de habla en el castellano de la época), ya que ambas forman parte de un código, a la vez, *verbal* y *semiótico* del que también forman parte las *acotaciones implícitas*, la *polifonía* o variantes de habla

(que, junto al bilingüismo, expresan ideologías e intereses divergentes: cortesano-villano, hombre-mujer, sagrado-profano), la *intertextualidad*, la *música* y hasta la *iconografía*, inadvertidas para al receptor actual sin las notas que acompañan a la traducción.

Si a a lo anterior unimos la necesidad de hacer explícitas mediante notas las informaciones implícitas de tipo léxico, literario-musical, paremiológico, histórico y religioso, el inconveniente de mi traducción es que presente tantas dificultades para un lector actual relativamente culto como el texto portugués para el mismo tipo de lector lusohablante.

En cuanto a la *traducción intersemiótica* o del texto espectacular, me he limitado a transcribir las didascalias y acotaciones que aparecen de forma explícita en la *Copilaçam*. Sin embargo, habría que explicar cuál es la *semiótica teatral* implícita. Sirvan de ejemplo los valores sociales y morales implícitos en el uso de las variantes diatópicas y diafásicas del portugués, del castellano y de otras lenguas, que en este teatro sirven para marcar la distancia jerárquica, étnica y estética ente unos personajes y otros. O la referencia, recurrente en las didascalias, a que los textos se representaban «por figuras» (y «por contemplaçam» añade la didascalia de la *Barca do Inferno* de 1517), es decir, por *personajes* que pueden representar al *autor*, como da a entender el nombre común (Gil) de todos los que aparecen en la *Barca (o Praia) Purgatória*, caracterizados por unos *actores* con unas competencias dramáticas, relacionadas con su conocimiento del mundo y la cultura heredada, llena de *presencias* y no de *ideas* o abstractas *alegorías*, que es a lo que nosotros, espectadores o lectores posterasmistas, postilustrados, postcomtianos y postnietzschanos tendemos a convertirlas.

En definitiva, si partimos, como Steiner, de la idea de que la traducción no es una simple actividad lingüística ni teórica, sino un *acto del entendimiento* (la curiosidad por el conocimiento del mundo y, en el caso de Gil Vicente, pretérito y cada vez más ajeno), tendremos que decidir cuál será el grado de desplazamiento hermenéutico que demos a nuestra traducción. Los textos vicentinos, por su idiosincrasia, obligan al traductor a la incorporación o importación (más allá de la selección) de formas y significados de la lengua de partida a la lengua de llegada. Aunque dada la distancia temporal entre los signos y referentes del siglo XVI y los del lector actual, eso no basta y

necesitamos acompañar la traducción con un escueto pero suficiente aparato de notas, ya que la fidelidad del resultado no debe ser tanto al texto de llegada (como querían Fray Luis de León y Pedro Simón Abril) ni al texto de partida (como a partir del Romanticismo), sino a la relación del lector con el texto verbal y espectacular; texto que habrá de tener esa «extrañeza vital» de la que habla Steiner y que, en casos como el de Gil Vicente, no puede ir destinada a un lector pasivo, desapercibido ni espontáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bobes Naves, M. C. (1997), *Semiología de la obra dramática*, Arco Libros, Madrid.
- Bustos Tovar, José Jesús de (2006), «Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo xv al xvi», en C. Baranda y E. Vian (eds.), *El personaje literario y su lengua*, Universidad Complutense de Madrid — Instituto Universitario Menéndez Pidal, Madrid.
- Ingarden, Roman (1997), «Las funciones del lenguaje en el teatro», en M. C. Bobes Naves, *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid.
- Jakobson, Roman (1984), «Los aspectos lingüísticos de la traducción», en *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona.
- Steiner, George (1995), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Santoyo, J. C. (1987), *Teoría y crítica de la traducción. Antología*, Universidad Autónoma, Barcelona.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

XIII

Gil Vicente em língua francesa

Christine Zurbach

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Não é objetivo deste breve estudo oferecer ao leitor uma reflexão aprofundada sobre a problemática da tradução em geral, mas apenas apresentar os resultados da pesquisa bibliográfica realizada em torno da receção da obra de Gil Vicente em língua francesa, acompanhados por alguns comentários. No entanto, tendo em conta o reconhecimento hoje indiscutível da tradução enquanto objeto de estudo (Delabastita, 2006), considero indispensável iniciar este contributo sobre a(s) tradução(ões) da obra do dramaturgo com algumas notas de carácter metodológico. Serão seguidas da lista dos resultados recolhidos, completada com apontamentos finais.

A tradução para a língua francesa de Gil Vicente representa um estudo de caso exemplar, no qual o investigador encontrará matéria para equacionar questões centrais nos estudos tradutológicos contemporâneos, tais como: a função intercultural da tradução, enquanto lugar revelador das relações de poder entre as literaturas e as culturas (Casanova, 1999), sendo que, nesse campo, a literatura portuguesa se tem mantido numa posição geralmente periférica; a eventual especificidade genológica e técnica da tradução de/para o teatro (Bassnett, 2003), sendo notória também a escassez do repertório do teatro de língua portuguesa traduzido para a língua francesa até finais do século xx; a definição sociocultural de um perfil do tradutor de Gil Vicente, e também do público destinatário deste tipo de repertório: quem traduz e para quem?

Sem pretensão à exaustividade, os dados apresentados que compõem o «dossiê Gil Vicente em língua francesa» resultam do levantamento realizado

em bases de dados acessíveis em bibliotecas ou disponibilizados em *websites* de editoras. A lista obtida, que é apresentada a seguir numa sequência cronológica, contém um total de doze itens identificados como: *a)* dez publicações comerciais em livros, devidamente integradas na programação de cinco editoras, das quais duas francesas (Éditions Gallimard e Éditions Chandeigne) e as restantes portuguesas (Imprensa Portugal-Brasil, Livraria Bertrand e Atlântida); *b)* duas traduções policopiadas e não publicadas.

Além da publicação enquanto livro ou documento fotocopiado autónomos, surge o caso de um capítulo de livro, com três peças agrupadas numa secção da obra *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, inserida na prestigiada Bibliothèque de la Pléiade, e dirigida por Robert Marras, que confiou ao lusitanista francês Paul Teyssier a seleção e tradução das obras de Gil Vicente que correspondessem à orientação linguística da antologia. A inclusão de Gil Vicente na antologia não surpreende por essa razão, sendo reveladora da posição plural da obra vicentina na história literária: dramaturgo da corte, produzia em português e em castelhano. As peças do capítulo «Gil Vicente» têm em comum a língua da sua escrita¹, critério seguido igualmente por Thomas R. Hart, editor da obra referida como fonte para as traduções².

As obras traduzidas são-no na íntegra, mas também é feita referência por Paul Teyssier a uma tradução de fragmentos da peça *Pranto de Maria Parda* (v. n. 6), uma situação igualmente assinalada pela investigadora francesa Anne-Marie Quint, na comunicação que apresentou em 2002 no congresso internacional *Gil Vicente 500 Anos depois*, que cita a publicação de «excertos traduzidos por Agostinho de Campos (in *Revue des cours et conférences*, n.º 30, juin 1938) e Mme Greloud ('Le mystère de Lusitanie', *Bulletin des Études portugaises*, nouvelle série, 1939, pp. 61-63)» e da tradução de Mme Bobillot intitulada «*Le Mystère de la Visitation [Auto da Alma,*

1 Por essa razão, a seleção exclui a tradução de uma farsa: «Aucune farce ne pouvait prendre place ici, car les farces de Gil Vicente sont toujours écrites en portugais, ce qui les met en dehors du champ de la présente anthologie.» (Teyssier, in Marras, 1983: 882.)

2 Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, edición, estudio y notas de Thomas R. Hart, Clásicos castellanos, Madrid, 1962. I. S. Révah também é referido enquanto autor do texto-fonte para a tradução da *Tragicomedia de Dom Duardos*. Trata-se do artigo «Édition critique du 'romance' de Don Duardos e Flérida», *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, III, 1952, pp. 136-137.

Auto da Visitação», in *Bulletin des Études portugaises*, nouvelle série, 1939»³. Também refere uma tradução não publicada do *Auto da Alma* da sua autoria, que fez a pedido da docente Teresa Mota-Demarcy, da Universidade de Paris III, em 1994, destinada ao público que iria assistir à representação da obra pelos estudantes (o. c., pp. 273-274).

VICENTE, Gil (1955), *La barque d'enfer*, traduit du portugais par Claude-Henri Frèches, d'après l'édition critique du «Premier Auto das Barcas», par. I. S. Révah, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, Lisboa [édition publiée sous les auspices de l'Institut Français au Portugal à l'occasion du Festival International d'Art Dramatique (Paris-1955)].

— (1956), *Les Indes (Auto da Índia)*, traduction de Claude-Henri Frèches, Lisboa, Livraria Bertrand, tirage à part du *Bulletin des Études Portugaises*, t. 19⁴.

— (1958), *Trilogie des barques [Moralité de la barque de l'enfer, Moralité de la barque du purgatoire, Moralité de la barque de la gloire]*, traduction et préface de Andrée Crabbé Rocha, Coimbra, Atlântida [Publication du Théâtre des Étudiants de l'Université de Coimbra pour le Festival International de Théâtre Universitaire à l'Exposition Internationale de Bruxelles].

— (1983), *Auto de la Sybille Cassandre (Auto da Sibila Cassandra); Auto de la Barque du Paradis (Auto da Barca da Glória); Tragi-comédie de Dom Duardos (Tragicomedia de Dom Duardos)*, textes présentés, traduits et annotés par Paul Teyssier, in Robert Marras (sous la dir.) *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 203-269.

— (1995?), *Le triomphe de l'hiver/O Triunfo do Inverno*, Dossier établi par Paul Teyssier, texto policopiado, [s. d.].

3 As informações aqui transcritas reproduzem parcialmente a nota 1 da comunicação (2003: 273).

4 Encontra-se em depósito na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no espólio legado por Osório Mateus (UFLOM05786).

- (1995), *La complainte de Maria Parda*, trad. Carlos Leite, texto policopiado⁵.
- (1995), *La plainte de Maria la noiraude (Pranto de Maria Parda)*, introduction, traduction française et notes de Paul Teyssier, édition bilingue, Paris, Éditions Chandeigne, Théâtre de Gil Vicente I⁶.
- (1997), *Le triomphe de l’hiver (Triunfo do Inverno e do Verão)*, introduction, traduction française et notes de Paul Teyssier, édition bilingue, Paris, Éditions Chandeigne, Théâtre de Gil Vicente II⁷.
- (1997), *Le Jeu de l’âme (Auto da Alma); Le Jeu de la Foire (Auto da Feira)*, édition critique, introduction, traduction française et notes d’Anne-Marie Quint, édition bilingue, Paris, Éditions Chandeigne, Théâtre de Gil Vicente III.
- (1997), *La farce des muletiers (A Farça dos Almocreves)*, éd. critique, introduction, traduction française et notes d’Olinda Kleiman, édition bilingue, Paris, Éditions Chandeigne, Théâtre de Gil Vicente IV.
- (2000), *La barque de l’enfer (Auto da Barca do Inferno)*, introduction, traduction française et notes de Paul Teyssier, édition bilingue, Paris, Éditions Chandeigne, Théâtre de Gil Vicente V.
- (2011), *Plainte de Maria la Noiraude*, introduction, traduction française et notes de Paul Teyssier;⁸ *Farce d’Inês Pereira*, introduction,

5 Encontra-se em depósito na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no espólio legado por Osório Mateus (UFLOM0608).

6 Assinala uma tradução anterior das treze primeiras estrofes do *Pranto* inseridas em: *Anthologie de la Poésie portugaise du XIIIe au XXe siècle*, organisée par Isabel Meyrelles, Paris NRF, Gallimard, 1971, pp. 51-55 (1995: 88-89). Anne-Marie Quint (2003: 273, n. 1) também cita traduções (provavelmente de excertos) da obra de Gil Vicente inseridas na obra *Poésies et chansons*, choix de textes, trad. de Guy Levis Mano, Paris, G. L. M., 1970.

7 O mesmo tradutor é autor da tradução não publicada referida no nosso *corpus* com o título: Vicente, Gil (1995?), *Le triomphe de l’hiver/O Triunfo do Inverno, Dossier établi par Paul Teyssier*, texto policopiado, [s. d.].

8 Acerca da tradução do *Pranto*, publicada em 1995 e também da sua autoria, Teyssier refere o seguinte: «Par rapport à notre présente édition, celle-ci présentait en sus un fac-

traduction française et notes de Bernard Martocq, Paris, Librairie Portugaise-Éditions Chandeigne, Théâtre de Gil Vicente, vol. VI.

A apresentação da lista numa sequência cronológica, em que a tradução de obras de Gil Vicente, com publicação, tem início em 1955 e se prolonga até 2011, com uma interrupção após 1975 e um recomeço em 1995, evidencia um interesse reforçado pela dramaturgia vicentina a contar dessa última data. Marcada por um modelo de publicação de tipo antológico, a tradução passa a ter um caráter sistemático que configura um verdadeiro programa editorial, assumido pelo editor Michel Chandeigne, com a colaboração do especialista dos estudos portugueses, Paul Teyssier⁹.

Em termos quantitativos, tratando-se de um autor canónico da língua e da cultura portuguesas, surpreende o número total relativamente baixo de traduções produzidas até hoje, bem como o número igualmente reduzido de editoras francesas interessadas, comparativamente inferior ao das editoras portuguesas. Na verdade, confirma-se no caso de Gil Vicente, por um lado, a marginalidade da receção da literatura portuguesa em tradução no sistema literário francês e, por outro, o facto de o género dramático ser o menos representado no conjunto das obras importadas na cultura francófona. Note-se, no entanto, um interesse pela promoção da acessibilidade da obra em edições críticas bilingues, claramente situadas no campo da promoção da língua e do teatro portugueses num contexto francófono culto.

A cronologia é reveladora do papel representado pela instituição universitária portuguesa na primeira fase de divulgação do teatro vicentino em língua francesa nos anos 1950-60', período após o qual a promoção e o reforço das relações culturais luso-francesas deram passos significativos graças ao envolvimento dos responsáveis pelos estudos portugueses na universidade francesa, progressivamente autonomizados no campo dos

-similé des éditions de 1522 et 1562, ainsi qu'une annexe de six pages traitant de l'établissement du texte, des principes de transcription et de la versification.» (2011: 184.)

9 Sobre o editor Michel Chandeigne, consultar Zurbach 2003, pp. 303-321.

estudos ibéricos a partir dos anos 1980' e 90'¹⁰, com um contributo reforçado para a produção de traduções eruditas até hoje¹¹.

Um traço curioso merece uma nota, dada a raridade da edição da tradução de teatro realizada para a leitura ou para o palco. O caso em análise revela uma articulação imediata com a natureza performativa e teatral do género, num contexto de receção igualmente sensível à sua especificidade cultural. Com efeito, para duas peças do nosso *corpus*, as traduções realizadas visam uma apresentação cénica que projetam Gil Vicente no meio cultural francófono enquanto dramaturgo de pleno direito. Num dos casos, a obra traduzida entra em diálogo com a interpretação cénica: enunciada no palco na língua de origem pelos estudantes de Coimbra, a tradução intitulada na versão em língua francesa *Trilogie des Barques* resulta de uma encomenda circunstancial. Publicada por uma editora portuguesa, é antecipadamente posta à venda nas livrarias para o público potencial das representações pelo grupo estudantil TEUC, convidado para o Festival International de Théâtre Universitaire (FITU) organizado pela Comissão da Exposição Universal de Bruxelas em 1958¹².

Em termos de seleção dos textos no conjunto dos géneros que caracterizam a obra vicentina, as traduções incidem predominantemente nos autos ditos das barcas, com quatro casos entre 1955 e 1962 e uma nova tradução em 2000, e no *Pranto de Maria Parda*, com duas traduções por tradutores diferentes no mesmo ano de 1995 e a reedição de uma delas em 2011. Apenas a edição antológica das Editions Chandeigne introduz uma diversificação dos géneros contemplados pelos editores, com duas farsas e uma peça intitulada *Triunfo*, concebida para festejos cortesãos.

10 O volume da coleção «Pléiade» (Marras, 1983) ainda é um exemplo do domínio do estudo da literatura e do teatro espanhol em França. Gil Vicente apenas consta na antologia pelo uso do castelhano nas obras escolhidas.

11 Merecem uma consulta as publicações pela Fundação Calouste Gulbenkian de Paris das atas de colóquios sobre as relações literárias luso-francesas que tiveram lugar em Paris ao longo da década de 1980.

12 A escolha de Gil Vicente responde à orientação dada «(pelos) organizadores (que) pediam que cada grupo representasse teatro do seu próprio país» (Soares 1961: 309); a tradução, «feita num 'francês delicioso, levemente arcaico' (id.: 311), foi encomendada «à pena de Andrée Crabbé Rocha, distinta senhora belga, que foi amiga do TEUC nos seus primeiros tempos e é profunda conhecedora da nossa língua e da nossa literatura dramática» (ibid., id.).

Os tradutores são todos especialistas dos estudos portugueses, de nacionalidade francesa ou portuguesa, com funções docentes ou culturais nos domínios da promoção da língua, da literatura e da cultura portuguesas, com uma proximidade diversificada do teatro de Gil Vicente e da sua encenação. Com maior proximidade, encontramos Claude-Henri Frèches (1955) e Crabbé Rocha (1958) que traduzem para festivais ou encontros universitários internacionais, que envolvem artistas¹³ ou estudantes de universidades portuguesas.

Também os universitários e tradutores franceses Olinda Kleiman, Anne-Marie Quint e Bernard Martocq, na apresentação das peças que traduziram a convite do editor Chandeigne para um público identificável com o meio estudantil e académico¹⁴, não deixam de salientar, em graus diversos, o valor teatral das obras.

O papel de Paul Teyssier na consolidação da importação da obra vicentina para um contexto francófono merece destaque. A publicação, entre 1995 e 2011, de seis volumes da coleção do «Théâtre de Gil Vicente»¹⁵, inserida na Série Lusitane dirigida por Anne Lima e Michel Chandeigne, fundador das Éditions Chandeigne — Librairie Portugaise em Paris, constitui o maior projeto em torno da tradução vicentina em língua francesa, com a particularidade de corresponder a um plano editorial programático, refletido num catálogo essencialmente preenchido por obras e assuntos luso-brasileiros.

O *corpus* também é revelador da posição da tradução na cultura atual. Com efeito, o discurso dos tradutores sobre a tradução em geral ou sobre o caso particular do teatro de Gil Vicente, patente nas edições anotadas ou comentadas, dá-nos conta de uma evolução que, partindo da ausência de qualquer referência aos problemas da tradução no caso de Andrée Crabbé

13 Em nota introdutória da tradução intitulada *La Barque d'enfer* (1955), Pierre Hourcade escreve: «Tel est le grand écrivain, à peine connu en France de quelques érudits spécialistes, dont l'Auto de la Barque de l'Enfer, l'une des réussites les plus achevées, apportera pour la première fois la révélation aux auditoires du Festival. Je souhaite que leur amicale adhésion rende justice à ses mérites, si dignement servis par la ferveur et le talent des artistes du Théâtre National de Lisbonne.» (Ibid.: 10.)

14 No caso da editora Chandeigne, a tradução é acompanhada por um conjunto de elementos paratextuais de grande erudição: edição bilingue, edição crítica, introdução, notas, fixação e transcrição do texto original, *fac similes* das edições, bibliografia exaustiva.

15 A publicação da coleção tem o apoio do Centre National du Livre (Paris), do Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro e do Instituto Camões (Lisbonne.).

Rocha, acaba na afirmação da especialização do tradutor ao serviço da editora Chandeigne. Patente no volume do discurso prefacial, o tradutor entrou em sintonia com a valorização da tradução no mundo atual, quer enquanto prática exigente quer enquanto objeto de estudo.

Não foram abordadas aqui outras vertentes do estudo da tradução, nomeadamente a descrição e a análise dos textos enquanto resultado das circunstâncias aqui descritas em termos socioculturais com particular incidência na edição das traduções listadas. A crítica da tradução encontraria aqui matéria para reflexão, nomeadamente no que diz respeito à identificação das normas (Toury, 1995) presentes nas opções dos tradutores. De facto, a leitura das traduções aqui citadas permite detetar, ainda que numa leitura superficial e rápida, traços semelhantes aos que se colocam ao tradutor de textos datados como é o caso para a obra de Shakespeare, por exemplo. Da tradução filológica, marcadamente literária, à tradução elaborada para um projeto cénico específico, traduzir autores do passado tem os contornos de um processo constantemente reaberto, com opções variáveis ao longo das escassas décadas aqui envolvidas, mas em que a prática de reescrita dos tradutores evidencia a busca de uma eficácia dos textos em termos teatrais, aproximados da sua performatividade de origem, de modo a fazer justiça a Gil Vicente, ao dramaturgo, que foi sobretudo homem de palco.

BIBLIOGRAFIA

- Bassnett, Susan, *Estudos de Tradução*, Lisboa, FCG, trad. V. Campos Figueiredo [1980].
- Casanova, Pascale (1999), *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- Delabastita, Dirck & al. (2006), *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Keates, Laurence (1988), *O Teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Teorema.
- Quint, Anne-Marie (2003), «O Teatro religioso de Gil Vicente à luz da tradução: Auto da Alma e Auto da Feira», in *Gil Vicente 500 Anos depois — Actas do Congresso Internacional*, Lisboa, INCM, vol. I, pp. 273-284.
- Soares, A. J. (1961), *Subsídios para a História do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (1938-1961)*, Coimbra, VIII Delfiada.
- Teyssier, Paul (1959), *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck.
- Toury, Gideon (1995), «The Nature and Role of Norms in Translation», in *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

- Zurbach, Christine (2003), «Du discours des traducteurs contemporains du théâtre de Gil Vicente en langue française», in *Gil Vicente 500 Anos depois — Actas do Congresso Internacional*, Lisboa, INCM, vol. 1, pp. 303-321.
- (2004), «Normes et modèles dans la traduction française du théâtre de Gil Vicente», in *Actas do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada: Estudos Literários/Estudos Culturais*, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (eds.), Universidade de Évora.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

XIV

Gil Vicente em Itália

Sebastiana Fadda
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO
UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

1. PREMISSA: VICENTE ESPANHOL

Uma série relativamente recente de estudos críticos e ensaísticos vem tentando preencher a longa ausência de contribuições italianas na bibliografia vicentina. Que causas concorreram para este silêncio? E como explicar o facto de o *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett, ter conhecido uma tradução contemporânea, *Frà Luigi di Sousa* (1852), por Giovenale Vegezzi-Ruscalla, e a provável primeira tradução de uma obra de Gil Vicente — *La Sibilla Cassandra*, traduzida pelo académico e hispanista Carlo Bo (*in* Vittorini, 1941) — ter esperado mais de quatro séculos, incluída num volume com o título emblemático de *Teatro spagnolo: Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*?

É um facto, no que diz respeito a este último caso, que os originais em castelhano se prestavam ao equívoco, e que o poliglottismo do autor tem legitimado outros episódios de inserção da sua obra em estudos e antologias sobre a dramaturgia hispânica, como aconteceu, por exemplo e limitando a informação à atividade editorial italiana, com a coletânea de peças escolhidas por outro hispanista, Giovanni Maria Bertini, *Teatro spagnolo del primo Rinascimento: Juan del Encina, Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro* (s. d. [1945]), onde as peças surgem todas em língua original, contando-se entre elas o *Auto de la Sibila Casandra* e a *Comedia del viudo*, sendo esta última um «bordado gracioso e ligeiro, semelhante nalgumas partes ao ‘*Dom Duardos*’, tecido pela festiva habilidade de Gil Vicente»

(Bertini, 1945: 12 [tradução minha]). Tratava-se, por parte de Bertini, duma opção reincidente, uma vez que tinha dado à estampa, pouco tempo antes, aquela mencionada porque já dele familiar *Tragicomedia de Dom Duardos* (1945), também em castelhano e em volume isolado, que completara com introdução e informação bibliográfica.

Não foi só o teatro que se tornou objeto de atenção por parte de literatos e académicos, mas também a lírica, constituída por um vasto *corpus* de composições enxertadas na construção dramática, mas cuja estrutura e / ou estilo podem ganhar plena autonomia e estatuto poético. De facto, noutra antologia deste período, organizada pelo germanista Vincenzo Errante em colaboração com o seu aluno Emilio Mariano, intitulada *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani* (1949), transcrevem-se alguns poemas em castelhano agrupados nesta secção linguística e sem indicação das fontes — «La ragazza dagli occhi belli» [«Los amores de la niña / que tan lindos ojos ha», do *Auto da Lusitânia*] / «Canzonetta montanina» [«Por dó pasaré la sierra», do *Triunfo do Inverno*] / «È leggiadra la fanciulla» [«Muy graciosa es la doncella», do *Auto da Sibila Cassandra*] — podendo-se ler na breve ficha dedicada ao autor: «Escreveu-se que o mais belo poema em língua espanhola (*È leggiadra la fanciulla*, v. p. 375) se deve a um português.» (Errante/Mariano, 1949: 1744 [t. m.]) *Sibila Cassandra* é um auto que também Stephen Reckert considera «constelado de alguns dos mais deliciosos poemas breves jamais escritos em língua castelhana» (Reckert, 1983: 22-23), partilhando assim aquela afirmação, que se deve, com toda a probabilidade, a Dâmaso Alonso, dedicado investigador na década de 40 da poesia medieval e vicentina, recordado para reforçar a convicção de que *Muy graciosa es la doncella* é «la más simplemente bella [poesia] de la lengua castellana» (Alonso *apud* *ibid.*: 151). Em contrapartida, no coevo *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia* (1949), coletânea de textos do VII ao XV século organizada por outro destacado filólogo desse tempo, Gianfranco Contini, que traduziu em prosa a *Trilogia delle barche* atribuída ao dramaturgo «fundador do teatro ibérico», e não apenas português, pela mesma editora que poucos anos antes o deu a lume no *Teatro spagnolo...*

No entanto, é certo que, no que diz respeito à difusão do nome e da obra de Garrett, para além das qualidades literárias, terá contribuído o

facto de os seus impulsos políticos e dramáticos terem vibrado em unísono com os de outros literatos liberais internacionais com os quais aliás tinha contactos, como por exemplo o diplomata brasileiro de ascendência luso-alemã Francisco Adolfo de Varnhagen, que mediou a tradução para alemão da obra-prima garrettiana e, com toda a probabilidade, também a italiana, pois é a ele que «o tradutor agradecido e afeiçoado dedica» o seu trabalho (Vegezzi-Ruscalla, *in* Garrett, 1852: 3 [t. m.]). No ideário liberal reconheciam-se, portanto, os dos irredentistas italianos que ansiavam pelo *Risorgimento*, cujo entusiasmo em palco era atizado pelo teatro neoclássico de Vittorio Alfieri e pelo romântico de Alessandro Manzoni.

Rápidas ilações talvez expliquem algumas das razões do temporário ocaso da fama, circulação e representação da obra de Vicente na sua própria pátria.

Se, numa primeira fase e logo a seguir ao falecimento do autor, a hostilidade da Igreja e da Inquisição refreava a divulgação vicentina, a perda da independência e o conseqüente domínio filipino projetavam a identidade nacional na funda indolência condensada na definição lapidar de Camões, que a denunciou no canto x dos seus *Lusíadas* como sendo uma «apagada e vil tristeza» (1972: 283). Paralelamente, o gosto pelas farsas rústicas e populares do século XVI viria a ser suplantado pela redescoberta, por parte da literatura erudita, dos universos formais e temáticos clássicos. Pelo surto e êxito de dramaturgias poderosas — como as de Shakespeare, do *Siglo de Oro*, de Molière e dos tragediógrafos franceses —, pela posterior afirmação da filosofia iluminista que preparava a ascensão da burguesia, pelo favor por esta concedido ao melodrama, às tragédias e às comédias de importação, pela continuada atuação repressiva da censura oficial, Gil Vicente entrava no rol dos autores medievais e populares, banidos até da arqueologia do teatro.

Só mais tarde a recuperação romântica de temas nacionais, quer áulicos quer populares, bebendo nas fontes histórico-literárias da Idade Média, em concomitância com o desenvolvimento dos estudos filológicos, teria repercussões diretas no âmbito teatral. Não é por acaso que às duas edições quincentistas da obra completa de Gil Vicente se siga uma terceira em 1834, em Hamburgo: a Alemanha, dos irmãos Schlegel aos nossos dias, passando pelas contribuições vicentinas de Carolina Michaëlis, pode ser considerada o pródigo berço da filologia, e não apenas do Romantismo. Poucos anos

depois, em 1838, Almeida Garrett procederia à tentativa de restauração de um teatro nacional com *Um Auto de Gil Vicente*, colocando a ação na época manuelina e enxertando cenas de *Cortes de Júpiter*. É, aliás, de nítida e premeditada inspiração vicentina a famosa passagem do *Frei Luís de Sousa* onde, a Telmo, que lhe pergunta «Quem és tu?», o Romeiro responde com aquele «Ninguém», vindo diretamente do *Auto Chamado da Lusitânia* e da *Barca do Inferno*, como as próprias peças demonstram e outros autores já assinalaram (Remédios, 1907: LVI-LVII; Braga 1942-1944 [1951], I: XLVI-L).

Sobre a mudança de parâmetros na conceção e produção artístico-literária nesta época, é obrigatório referir as considerações da ilustre filóloga e lusitanista Luciana Stegagno Picchio, que, no seu importante ensaio *Ricerche sul teatro portoghese* (1969: 65-112), percorreu a fortuna e declínio do teatro de Gil Vicente entre os séculos XVI-XIX, detendo-se em especial sobre as peculiaridades do saiaaguês e das línguas homólogas, mas também evidenciando o destino paralelo de Vicente e Ruzante. Dramaturgos *populares* nas várias aceções do termo (famosíssimos no seu tempo, aderiram às convenções literárias dos falares rústicos e retrataram os respetivos falantes), esquecidos e a seguir exumados no século XIX: críticos literários e linguistas reconheceram as obras nessas mesmas línguas rústicas (estudadas para a reconstrução histórica dos dialetos) e multilíngues como resultado de opções expressivas e estéticas funcionais, correspondentes a convenções literárias bem precisas, tanto assim que obras teatrais consideradas externas, marginais ou inferiores à norma foram reavaliadas e valorizadas mesmo pela sua alteridade.

2. DIVULGAÇÃO: VICENTE PORTUGUÊS

O equívoco acima referido acerca da inscrição de Gil Vicente na dramaturgia hispânica e o limbo (ou purgatório) a que a sua obra foi condenada não são uma novidade. Em 1956, Giuseppe Carlo Rossi, refletindo sobre a atenção prestada ao autor pelos literatos italianos, sublinhava que, se do ponto de vista linguístico era lícito considerá-lo como «o primeiro dos grandes dramaturgos da literatura castelhana» (Rossi, 1956: 14), mesmo assim permanecia um ilustre desconhecido:

As traduções italianas do teatro de Gil Vicente, até ao passado recente, têm sido totalmente inadequadas à importância do autor, às vezes erroneamente apresentado, mais ou menos explicitamente, por alguns dos poucos que mencionaram o seu nome, até como sendo espanhol.

(*Ibid.*: 27 [t. m].)

«Inadequadas» é um eufemismo, se pensarmos que os primeiros versos vicentinos em italiano de que haverá rasto — alguns excertos de *Il trionfo dell'inverno* — se devem a Guido Battelli, controverso poeta, ensaísta, italianista e lusófilo, divulgador da poesia portuguesa em Itália, professor primeiro de língua e depois de história da literatura italiana na Universidade de Coimbra, cuja estada em Portugal se encontra documentada entre 1928 e janeiro de 1932 (Simões, 2010). Aquele fragmento, curiosamente, foi editado em periódicos portugueses: em 1936 na revista portuense *Portucale*; em 1965 no mensal lisboeta *Ocidente*, antecedido por uma homenagem de Aura Montenegro, que recorda Battelli com afeto em ocasião dos dez anos do seu falecimento, ocorrido em 1964. Esta fonte refere a intenção e o desejo que houve por parte do tradutor de editar aqueles versos em Itália, o que talvez não chegou a acontecer. O facto de o excerto — o «Argumento da figura primeira do Triunfo do Inverno» (Vicente 2002a, II: 78-80, vv. 78-149) — estar redigido em espanhol não punha em causa a sua pertença ao património literário português, coincidindo com a nacionalidade do autor.

A primeira tradução integral de que há referência, o acima mencionado *La Sibilla Cassandra*, é, juntamente com a esmagadora maioria dos outros textos que saíram até hoje, uma raridade para bibliófilos. No entanto, tratando-se de uma edição pioneira, de alguma forma terá desbravado o caminho editorial às que seguiram, pois, ainda que esporádica ou intermitente, a aventura dos tradutores tem prosseguido até aos nossos dias.

Se a produção ensaística é irregular, de início insuficiente e limitada quase exclusivamente a notas ou ensaios breves dos próprios tradutores¹, o auge da fortuna vicentina em italiano regista-se na década de 50. Enzo

1 Para indicações bibliográficas até 1956, cf. Rossi 1956: 27-28. Em geral, vejam-se as fontes assinaladas na bibliografia passiva, bem como as introduções e os prefácios que integram as obras traduzidas, indicadas na bibliografia ativa.

di Poppa Vòlture dedicou-se à tarefa monumental de traduzir a obra quase completa, em versos rimados, publicada em dois volumes sob o título genérico *Teatro* (1953-1954); Giuseppe Carlo Rossi ocupou-se de verter em prosa três autos de devoção («*Auto*» *della visitazione o Monologo del vaccaro*, «*Auto*» *pastorale castigliano* e «*Auto*» *della barca dell'inferno*) que, juntamente com «*Auto*» *dell'India* e *Farsa di Inês Pereira*, apareceram na antologia *Teatro portoghese e brasiliano* (1956). Guido Battelli saudou a publicação do *Teatro* com palavras lisonjeadoras:

Gil Vicente apareceu entre nós com todas as honras que lhe eram devidas. Ele é um grande e verdadeiro poeta que sabe reproduzir a vida com um sentido da realidade, mas elevar-se também aos mais altos idealismos artísticos e religiosos. Alegro-me por este poeta ter sido revelado no nosso meio, e estou certo que terá um grande sucesso. (Battelli *apud* Montenegro, 1965: 23.)

A convicção estava correta, pois houve várias reimpressões. Se o pioneirismo das incursões pontuais, mas significativas, dos lusitanistas e filólogos já referidos — Carlo Bo, Giovanni Maria Bertini e Gianfranco Contini — quebraram um silêncio injustificável, a edição do *Teatro* possibilitava um mais que devido resgate e a justa redenção.

Poppa Vòlture assinou um número conspícuo de traduções existentes em versão única. A longa lista inclui *Auto de S. Martinho*, *Auto dos Reis Magos*, *Auto da Fé*, *Auto dos Quatro Tempos*, *Auto da Feira*, *Breve Sumário da História de Deus*, *Diálogo sobre a Resurreição*, *Auto da Cananea*, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Festa*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, *Floresta de Enganos*, *Exortação da Guerra*, *Cortes de Júpiter*, *Tragicomédia de Dom Duardos*, *Frágua de Amor*, *Templo de Apolo*, *Nau de Amores*, *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, *Auto das Fadas*, *Auto da Fama*, *Farsa das Ciganas*, *O Clérigo da Beira*, *Farsa dos Almocreves*, *Auto Chamado da Lusitânia* e *Auto dos Físicos*. Ficaram excluídas dos dois volumes as obras meudas.

Há peças publicadas em mais de uma versão, constando sempre o nome de Poppa Vòlture, que por isso ficará omitido na lista que se segue, assinando-se somente as ulteriores traduções. Para além das acima mencionadas traduções de Carlo Bo, Gianfranco Contini, Giovanni Maria Bertini e Giuseppe

Carlo Rossi, há os casos de: *Auto da Índia* (De Cusatis in Ceccucci/De Cusatis, 1984); *Farsa de Inês Pereira* (Caratozzolo, 1994, 2000 e 2003); *Pranto de Maria Parda* (Francavilla e Dallapé, 2002), *O Juiz da Beira* (Caratozzolo, 2006) e *Auto da Barca do Inferno* (Tocco, 2014). Na sua antologia, Giuseppe Carlo Rossi recorda uma edição conjunta de *Quem Tem Farelos?* e *Auto da Índia*, com comentário e estudo geral sobre o autor, de sua responsabilidade e publicada em Roma em 1953 (cf. Rossi, 1956: 27), mas cujo objeto material não foi possível consultar. Quanto a excertos, para além do citado *Trionfo dell'inverno*, existem ainda fragmentos selecionados de *Auto da Alma* e *O Velho da Horta* (Jannini, 1955), mais alguns punhados de versos da *Barca da Glória* (Piccolo, 1961 e 1970) e do *Purgatório* (Piccolo, 1970), semeados em manuais de história da literatura portuguesa. Vale a pena salientar também o interesse genológico dum excerto da *Barca do Inferno* em versão de Poppa Vòlture (Vicente, 1950), divulgado na revista *Estudos Italianos em Portugal* três anos antes da publicação integral, demonstrando ser uma das fases intermédias de fixação do texto definitivo. A comparação das duas versões evidencia o carácter provisório e a condição de *work in progress* inerente ao trabalho de tradução, pois, apesar do breve lapso de tempo que as separa, em várias ocasiões o tradutor interveio com alterações significativas a nível lexical, semântico, sintático e estilístico.

Singular é também a inclusão de Gil Vicente autor de versos em saiaçuês e castelhano, com o texto integral do *Auto do Vaqueiro ou Auto da Visitação* (Stegagno Picchio, 2004: 108-115), considerado como um longo poema, e as duas *voltas* do *Auto da Sibila Cassandra* — «Sulla montagna va la donzella» [«En la sierra anda la niña»] e «Assai graziosa é la donzella» [«Muy graciosa es la doncella»] —, na recente *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*, publicação monumental bilingue, dirigida por Luciana Stegagno Picchio (ibid.: 106-107) e de distribuição capilar no território italiano, assegurada por um grande grupo editorial e posta à venda com o diário *Repubblica*. Nesta edição, o objetivo da divulgação é claramente a preocupação principal, pelo que se reivindica a liberdade filológica de se subverter a formatação do original, apresentando-se os primeiros dois versos da segunda *volta* encorpados na primeira, justificando-se esta presença pela nacionalidade do autor e não pelas línguas utilizadas, considerando-se

mais uma vez esbatidas as fronteiras entre os géneros literários. A *Visitação*, traduzida por Ugo Serani, sucede, na sequência das páginas, às ditas *voltas*, traduzidas por Luciana Stegagno Picchio, numa lógica em crescendo que talvez tenha dado prioridade à extensão dos textos e não à sua cronologia. Reiterando a legitimidade das opções subjacentes ao plano e à estrutura da antologia, decerto por razões análogas nela teve espaço um trecho da tragédia *A Castro* de António Ferreira, privilegiando-se os elementos líricos em detrimento dos dramáticos. Mesmo tendo havido reações polémicas da crítica especializada (Simões, 2005: 242), e apesar de as soluções adotadas se prestarem à contestação, como toda e qualquer publicação, é uma edição de alcance de públicos e leitores notável e talvez sem precedentes no âmbito das letras lusófonas.

Do *Auto da Índia* houve também uma adaptação operática, musicada pelo compositor Ruy Coelho, com libreto de Gino Saviotti, que a encenou para o Teatro Nacional de S. Carlos, onde foi estreada a 5 de abril de 1962 em versão italiana; a 14 de dezembro do mesmo ano, no mesmo espaço, a ópera foi cantada no original em português (Saviotti, 1967).

Não faltaram, por fim, no âmbito da produção académica, algumas edições críticas, em língua original, com comentários em italiano, de *Pranto de Maria Parda* em 1963 por Luciana Stegagno Picchio, *Comédia de Rubena* em 1965 por Giuseppe Tavani e *Comedia del viudo* em 1977 por Maria Luisa Tobar.

No que diz respeito à passagem da página à cena, raros são os casos em que se conseguiu aceder a registos, mas nem por isso deixam de ser significativos.

Foi acima referido que os dois volumes de *Teatro* organizados por Poppa Vòlture privilegiaram a tradução em verso. Contudo, a preocupação editorial não terá sido estranha àquela decisão uma legítima preferência e conceção pessoal da tradução literária, porque este tradutor, quando a finalidade é mais pragmática e o resultado se destina à cena e não ao leitor, abdica dos seus princípios. Nas notas que antecedem as peças *O Juiz da Beira* e *Auto Chamado dos Físicos*, Vòlture fornece informações suplementares eloquentes, quer em termos teóricos quer factuais. Escreve sobre a primeira: «Esta farsa [*Il giudice della Beira*], por nós mesmos oportunamente adaptada e convertida em prosa, foi transmitida pelo *Segundo Canal da*

R. A. I. no dia 4 de Janeiro de 1953.» (Poppa Vòlture, *in* Vicente, 1953-1954 [1957], II: 609, t. m.) Mais à frente na mesma fonte, adaptando a informação, reza sobre a segunda: «Esta farsa [*I dottori*], por nós mesmos adaptada e convertida em prosa, foi transmitida pelo *Segundo Programa* da R.A.I. no dia 6 de Julho de 1952. Nessa data Gil Vicente entrava assim pela primeira vez, em Itália, em contacto com o grande público.» (Ibid.: 757 [t. m.].)

Dois dados podem ser retidos das duas citações: *a*) o advérbio «oportunamente», omitido na segunda citação, parece indicar que o «Poeta», assim é referido o autor quando não é indicado pelo nome próprio, é estilisticamente inviolável na página, mas os seus versos (pelo menos em italiano e no século xx) vacilariam no palco sem a devida reconversão prosástica; *b*) o dramaturgo português, confiando nas palavras alusivas de Poppa Vòlture, estreava-se nos palcos (mesmo que televisivos) italianos, que lhe proporcionavam uma audiência potencial da qual não beneficiou com as edições que antecederam os dois volumes de *Teatro*.

Posteriormente, breves notícias dão conta de apenas dois espetáculos: a *Trilogia das Barcas*, na tradução de Gianfranco Contini, foi apresentada em forma de oratória no Palazzo Liviano, sede da Universidade de Pádua e foi promovida pelo ilustre colega filólogo Gianfranco Folena (Veronese, 1964: 7); o *Pranto de Maria Parda*, na versão inspirada e lúdica de Luciano Dallapè, foi representado no claustro medieval da Universidade de Siena numa encenação de Antonio Tabucchi (Tabucchi, 1997: 33). Refira-se que, já mais próximo dos nossos dias, em 2012, o *Auto da Barca do Inferno* foi traduzido por jovens estudantes no âmbito dum projeto coordenado por Valeria Tocco, promovido pela cátedra Antero de Quental, criada em 2006 através de um protocolo de cooperação assinado entre o Instituto Camões e a Universidade de Pisa; a peça foi representada em português, filmada e carregada no Youtube e no iTunesU desta universidade e publicada numa edição crítica, bilingue e anotada (Tocco, 2014)².

² Tivemos conhecimento do livro através da recensão saída nas *Estudos Italianos em Portugal* (Almeida/Camões, 2016: 198-200) e o objeto não nos chegou em tempo útil para análise mais demorada. No entanto, importa referir que ele revela a clara capacidade de estimular o interesse dos alunos, de os desafiar a reencontrarem Vicente, instigando-lhes o desejo de o apresentar a muito mais especialistas.

Definiu-se a produção ensaística como sendo bastante parca, no entanto seria injusto silenciar a empenhada dedicação de Giuseppe Carlo Rossi, que foi catedrático da primeira cadeira de Língua e Literatura Portuguesa autorizada em Itália, no Instituto Universitário Oriental de Nápoles. Deve ser recordado não apenas como tradutor mas também como ensaísta e autor, entre outros textos, da primeira *Storia della letteratura portoghese* (1953) e de outro livro panorâmico, *La civiltà portoghese: Profilo storico e storico-letterario* (1975), que, escusado seria pontualizar, obviamente se detêm sobre a criação vicentina. A esta Luciana Stegagno Picchio reservou todo o segundo capítulo da sua imprescindível *Storia del teatro portoghese* (1964), bem como muitos artigos assinalados no livro *A Língua Outra: Uma Fotobiografia de Luciana Stegagno Picchio* (2001), organizado por Alessandra Mauro.

Permanecendo em âmbito académico e ensaístico, alguma produção dispersa foi editada por Maria Luisa Tobar, hispanista da Universidade de Messina, especialista do *Siglo de Oro*, tendo de se realçar, da geração mais nova, outro lusitanista, Ugo Serani, autor duma apurada e penetrante reflexão, de que dá conta no estudo *L'immagine allo specchio: Il teatro di corte di Gil Vicente* (2000), defendido como tese de doutoramento na Universidade de Roma.

Finalmente, nas marcantes comemorações do V Centenário da *Visitação* por parte do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, estiveram presentes e deram os seus depoimentos originais Luciana Stegagno Picchio, Giuseppe Tavani, Ugo Serani e Vittorio Caratozzolo, que podem ser consultados em *Gil Vicente 500 Anos depois — Actas do Congresso Internacional* (Brilhante *et al.*, 2003), autêntica celebração duma dramaturgia capaz de estimular olhares renovados sobre o florescimento cultural daquela época e a fertilidade do autor.

3. TRADUÇÃO: O CASO DA *BARCA DO INFERNO*

É curioso mas entende-se o facto de as personagens do *Auto da Barca do Inferno* terem sido postas a falar publicamente no idioma de Bembo em várias versões num prazo de apenas seis anos, logo a seguir à Segunda Guerra: por Contini, em prosa, em 1949; por Enzo di Poppa Vòlture, em verso, em 1950

(em excerto) e em 1953 (integralmente); por Giuseppe Carlo Rossi, em prosa, em 1956. Por um lado, esta «moralidade» é dos autos de devoção, e até talvez de todas as peças em geral, a que mais beneficiou de atenção e êxito junto do público. Por outro lado, com a dissolução do partido fascista italiano foram abertas as fronteiras àquelas literaturas cuja circulação, por patriótica preservação da identidade nacional, estava anteriormente vedada ou era desencorajada pelo regime quando não se enquadrava com o seu ideário ou interesses.

Como os três tradutores esclarecem em oportunos textos que antecedem as suas versões da *Barca do Inferno*, utilizaram edições portuguesas diferentes, pelo que a uma análise contrastiva revelam-se por vezes compreensíveis variantes nas suas propostas. Num dos casos, a opção de manter a estrutura formal primitiva condiciona, provavelmente mais forte e determinantemente do que nos outros dois, o resultado do ato tradutório. Mas o próprio Poppa Vòlture assim se justifica:

Não queríamos voltar à ociosa questão se será mais proveitoso traduzir em verso ou em prosa. Para nós — convicção absolutamente pessoal e sem nenhuma veleidade de a querer impor ou propor — os poetas deveriam ser traduzidos em verso, pela simples razão que foi em verso que escreveram. (Vòlture, 1957: XLIII, t. m.)

A questão inerente ao dilema central do tradutor — poesia *versus* prosa — e qual das duas hipóteses irá salvaguardar melhor as características do original na língua de chegada — é mesmo ociosa: não havendo perfeita correspondência semântica, formal e rítmica entre duas línguas dadas, seja qual for a decisão tomada haverá perdas inevitáveis, em proveito porém de novas aquisições. Neste caso concreto, a tradução em verso arriscar-se-ia a penalizar os significados em benefício do ritmo, enquanto a versão em prosa sacrificaria a métrica em benefício da clareza dos enunciados. A esse respeito, a homenagem de Giuseppe Carlo Rossi ao literato avança a pari passo com a perplexidade acerca da melhor estratégia a utilizar:

Cabe a E. di Poppa Vòlture a fadiga de ter dado uma tradução completa, em octossilábicos rimados [em italiano, a forma mais próxima da redondilha maior]

(e aqui perguntamo-nos se, para preservar, nos limites do possível, a harmoniosa «lírica» leveza do teatro de Gil Vicente, desta vez o verso não seria mais indicado, pelo menos intencionalmente, do que a prosa, para a tradução). (Rossi, 1956: 27.)

Rossi, como Contini, resolveu a dúvida optando por uma *prosa ritmada*, ou seja, pela devolução dos significados mantendo, quando possível, uma sonoridade cadenciada ou rimas e assonâncias internas.

Para tentar individualizar os critérios que orientaram as opções dos três tradutores, a eficácia das soluções adotadas, as eventuais vantagens e desvantagens das mesmas, difícil é subtrair-se a uma apreciação que evite a prática mais comum de se avaliar a sua idoneidade operativa, tendo-se em conta o grau de equivalência ou de afastamento entre língua de partida e língua de chegada.

A metodologia adotada por Enzo di Poppa Vòlture, conforme a classificação codificada por André Lefevere (*apud* Bassnett, 2003: 137-138; *tb. apud* Gentzler, 1998: 106), responderia aos dois critérios seguintes: *a)* o da tradução métrica, que acompanha o metro do original e assume a responsabilidade de distorcer o sentido e a sintaxe; *b)* o da tradução em rima, que impõe limites ou reviravoltas no âmbito da devolução dos significados, a risco de o resultado rasar o enfado ou a pedantice.

Neste caso concreto, a distorção do sentido é mínima, pelo facto de as duas línguas envolvidas no processo tradutório pertencerem à mesma cepa, e o artifício da sintaxe, sempre dentro da convenção literária, é intencional e parte do gosto subjetivo do tradutor. Mesmo sendo reduzidos os efeitos negativos principais dos critérios adotados, as frequentes disposições sintáticas latinizantes e as opções lexicais eruditas geram por vezes algumas fragilidades, tanto na caracterização das personagens, devido à tendência para a uniformização dos registos, como na fluência das réplicas, pela inibição da oralidade sob o ponto de vista cénico. A frequência e abundância das notas, aliás, demonstra que estamos perante uma tradução para ser lida, talvez mais «criativa» do que «científica» ou «coloquial», mais preocupada em criar uma linguagem artificial, nos moldes de um improvável italiano do século XVI (época em que não havia Itália nem língua nacional), do que em dirigir-se aos contemporâneos.

Gianfranco Contini e Giuseppe Carlo Rossi, ainda na base da catalogação sistematizadora de Lefevere (*ibidem*), ter-se-iam fundamentado em outros princípios: *a*) o da tradução literal, que privilegia a transferência do significado, mas pode inserir explicações abusivas a preço das qualidades literárias; *b*) o da tradução em prosa, que evita os desvios semânticos, a risco de suprimir as valências poéticas.

É certo que Contini usa as palavras, e procura a sua etimologia, com um zelo filológico irrepreensível, dando prioridade à economia de meios, mas as suas frases são por vezes quase secas e com ritmo claudicante. Dito por outras palavras, a dele é uma tradução literal, em que as valências poéticas nem sempre conseguem alcançar a altura dos voos primitivos, e cuja maior qualidade é talvez a eficácia do ponto de vista cénico.

Giuseppe Carlo Rossi dedica extrema atenção à musicalidade e, apesar de ter renunciado à métrica, procura não abdicar da poesia, perseguindo um resultado que poderíamos definir coincidente com a *prosa poética* ou *ritmada*. Na realidade, trata-se de uma tradução em prosa, em que as explicações não são abusivas mas, mesmo que esporadicamente, podem pecar por prolixidade. Os destinatários ideais são tanto os leitores (e houve, com toda a probabilidade, recetores atentos no meio académico, não apenas entre os seus alunos) como os espectadores (que não chegou a ter, ao que tudo indica).

A criatividade, fundamental na própria fase de interpretação do texto de partida, é imprescindível no trabalho de tradução, mas as doses parecem mudar, conforme o grau de autonomia ou de dependência do original que cada tradutor autoriza a si próprio. A exatidão e abrangência interpretativa, ainda, deriva do (e demonstra o) nível de competência linguística possuído nas duas línguas.

Nos três casos considerados, a criatividade varia, a competência é elevada, o produto final visa a coerência, no sentido de encarar a obra como um todo, e concilia pressupostos, objetivos e metodologia pessoais: Gianfranco Contini, a investigação académica e a prática do palco, tendo como destinatário privilegiado o espectador; Enzo di Poppa Vòlture, o idealismo romântico e a transfiguração criadora, tendo como público-alvo o leitor; Giuseppe Carlo Rossi, a síntese entre romantismo e cientificidade, ambicionando dirigir-se tanto a leitores como a espectadores. Numa recensão aos estudos portugueses em Itália, Roberto Barchiesi evidencia as

intenções diferentes que animaram os últimos dois em termos de originalidade e fidelidade, chegando a identificar, nas suas traduções do *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett — Poppa Vòlture, *Il romeo* (1957); Rossi, *Frà Luigi di Sousa* (1956) —, a estratégia domesticadora no primeiro caso, com o domínio da cultura de chegada para se levar o autor ao leitor, e a estratégia distanciadora no segundo, com o domínio da cultura de partida para se levar o autor ao leitor. No entanto, essas fronteiras não parecem tão intransponíveis no caso das traduções vicentinas, a que se reporta a seguinte apreciação crítica:

Di Poppa, mais extravagante, ele próprio poeta e estudioso, preocupado com os valores formais, está constantemente envolvido num trabalho de reformulação e recriação — às vezes feliz, outras vezes até arbitrária — enquanto Rossi está concentrado principalmente na preocupação filológica da integridade e da correspondência textual. Di Poppa [...] esforça-se para agarrar antes de tudo a agilidade do tom poético sem inibições, a fim de alcançar o seu propósito, forçando, por vezes, o conteúdo lógico. Rossi, no entanto, apesar de considerar o problema do verso [...], optou por fim por esta última [a prosa] como sendo a mais apta para manter a tradução fiel ao original. (Barchiesi, 1957: 67-68.)

O facto de nem sempre o resultado corresponder às expectativas dos recetores, às bitolas da crítica ou até mesmo às aspirações dos tradutores, não significa que esse resultado tenha falhado. A procura da lógica subjacente ao processo tradutório, através da análise do texto de chegada, permite reconhecer que não há, nem poderia haver, *uma* maneira *certa* de traduzir. Existem, sim, para cada obra e para cada época, tantas interpretações, e respetivos condicionamentos, quantos tradutores se debruçarem nelas. Numa perspetiva humanista, a função principal da tradução é a de preservar, divulgar e transmitir conhecimentos que de outra forma estariam reservados a um público restrito ou ficariam perdidos. O autor poderá assim *sobreviver*, tal como defendia Benjamin (*apud* Venuti: 11-12), ou *ressuscitar* num outro corpo, segundo a metáfora de Hilaire Belloc (*apud* Bassnett: 185). À pergunta *se* e *como* Gil Vicente sobreviveu, ou se houve transubstanciação nas *Barcas* consideradas, poder-se-á responder que o autor e a

obra lá foram navegando, em conformidade com o universo conceptual e linguístico dos três tradutores que naquelas águas ousaram aventurar-se.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Maria João; Camões, José (2016), «Gil Vicente, *Auto da barca do inferno. La barca dell'inferno*, cura, coordenação e revisão Valeria Tocco [...], *Estudos Italianos em Portugal*, Nova Série, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, n.º 11, pp. 198-200.
- [Anónimo] (1954), «Rassegna bibliografica. Gli studi portoghesi in Italia», *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, n.º 13, pp. 95-97 [recensão não assinada, com provável autoria do redator Roberto Barchiesi].
- [Anónimo] (1997), «Un'eroina blasfema e disperata, parodia del sacro», *Corriere della sera*, 26 de junho, p. 27 [artigo de autoria não identificada, encerrado pela sigla «Dist.»].
- Barchiesi, Roberto (1957), «Studi portoghesi in Italia», *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, n.º 16, pp. 66-68.
- Bassnett, Susan (2003), *Estudos de Tradução: Fundamentos de Uma Disciplina*, tradução de Vivina de Campos Figueiredo, revisão de Ana Maria Chaves, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas.
- Bertini, Giovanni Maria (a cura di) (s. d. [1945]), *Teatro spagnolo del primo Rinascimento. Juan del Encina, Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro* (premissa, texto e glossário a cura di G.M. Bertini), Venezia, Stamperia Editrice già Zanetti.
- Brilhante, Maria João; Camões, José; Silva, Helena Reis; Ribeiro, Cristina Almeida (org.) (2003), *Gil Vicente 500 Anos depois — Actas do Congresso Internacional*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Estudos e Temas Portugueses, 2 vols.
- Camões, Luís de, *Os Lusíadas* (leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão), Lisboa, Instituto de Alta Cultura, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.
- Caratozzolo, Vittorio (2001), «Un testo teatrale «costruito» su un proverbio: la farsa di Inês Pereira di Gil Vicente», in *Atti del Convegno Internazionale «Il senno di Bertoldo. Saperi, formule, espressioni dell'identità popolare»*, Alessandria, Dell'Orso.
- (2002), «Aventure e disavventure di un traduttore di Gil Vicente in Italia», in *Polifonia*, Lisboa, UNIL, Grupo de Investigação em Línguas Vivas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, n.º 5, pp. 55-79.
- Ceccucci, Piero; De Cusatis, Brunello (1984), *Cultura e società nel Portogallo del XVI secolo*, Perugia, Università degli Studi di Perugia.
- Contini, Gianfranco (a cura di) (1949), *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milano, Bompiani.
- Dolci, Guido (1957), «Gil Vicente na língua italiana», separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, n.º 20, pp. 292-298.
- Errante, Vincenzo; Mariano, Emilio (a cura di) (1949), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, Firenze, Sansoni.
- Fadda, Sebastiana (2006), *Eco e risonanze. Dramaturgia portuguesa em tradução*, tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- (2011), «Gil Vicente nosso contemporâneo, académico e poliglota», in Manuel Calderón; José Camões; José Pedro Sousa (org.), *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 675-686.

- Francavilla, Roberto (a cura di) (2002), *Gil Vicente. Il Pranto di Maria Parda* [com um texto de Antonio Tabucchi e a tradução em verso de Luciano Dallapè], Siena, Protagon.
- Garrett, Almeida (1852), *Frà Luigi di Sousa*, trad. Giovenale Vegezzi-Ruscalla, Torino, Tipografia Speirani e Tortone.
- (1956), *Frà Luigi di Sousa*, in Giuseppe Carlo Rossi (a cura di), *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Teatro di Tutto il Mondo, Thesaurus Litterarum, Nuova Accademia Editrice.
- (1957), *Il romeo*, in *Teatro e narrativa (Un «Auto» di Gil Vicente, Il romeo, La fanciulla dei rosignoli)* (introduzione, traduzione e note a cura di Enzo di Poppa Vòlture), Torino, I Grandi Scrittori Stranieri, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Gentzler, Edwin (1998), *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, Torino, UTET.
- Jannini, Pasquale Anjel (1955), *Pagine di letteratura portoghese*, Milano, Nuova Accademia Editrice.
- Mauro, Alessandra (org.) (2001), *A Língua Outra: Uma Fotobiografia de Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Instituto Camões.
- Mazzoni, Guido (1934), «L'Italia nell' *Auto da Fama* di Gil Vicente», in *Atti della R. Accademia Nazionale dei Lincei*, Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, serie VI, vol. IX, fasc. 11-11, Roma.
- Montenegro, Aura (1965), «Doutor Guido Battelli, insigne lusófilo. 1.º decénio do seu falecimento», *Ocidente*, vol. LXIX, n.º 327, julho.
- Piccolo, Francesco (1961), *Storia della letteratura portoghese*, Milano, Nuova Accademia Editrice.
- (1970), *La letteratura portoghese*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia.
- Poppa Vòlture, Enzo di (1952), «Gil Vicente compiuto poeta», estratto da *Convivium raccolta nuova*, n.º 2, Società Editrice Internazionale, Torino-Milano-Genova-Parma-Roma-Catania, pp. 216-232.
- (1953), «Gil Vicente poeta social», *O Primeiro de Janeiro*, 25 de novembro, p. 3.
- (1967), «Musa lusitana», *Estudos Italianos em Portugal*, Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, Lisboa, n.º 29, pp. 177-185.
- Quaderni Portobesi* (1981) [monografia], Pisa, Giardini, 9-10, Primavera-Autunno.
- Reckert, Stephen (1983), *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Temas Portugueses.
- Rossi, Giuseppe Carlo (1953), *Storia della letteratura portoghese*, Firenze, Sansoni.
- (1955), «Il problema dei testi di Gil Vicente», *Filologia Romanza*, anno II, fasc. 3.º, n.º 7, pp. 314-323.
- (a cura di) (1956), *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia Editrice.
- (1975), *La civiltà portoghese*, Torino, Mursia.
- Saviotti, Gino (1967), «Inês Pereira. Ópera cómica em 3 actos inspirada nas farsas de Gil Vicente», *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, Instituto di Cultura Italiana in Portogallo, n.º 28.
- Serani, Ugo (2000), *L'immagine allo specchio. Il teatro di corte di Gil Vicente*, Roma, Bagatto Libri.
- Simões, Manuel G. (2005), «Recensões: *Poesia straniera*, collana a cura di Francesco Stella, *Antologia della poesia portoghese e brasiliana diretta da Luciana Stegagno Picchio*», *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, nova série, n.º 0, pp. 240-244.
- (2010), «Guido Battelli e a poesia portuguesa», *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, nova série, n.º 5, pp. 135-149.
- Stathatos, Constantin C. (1980), *A Gil Vicente Bibliography: 1940-1975*, pref. by Thomas R. Hart, London, Grant & Cutler.
- (2004), *Bartolomé de Torres Nabarro: A Bibliography (1517-2003)*, Kassel, Reichenberger.
- Stegagno Picchio, Luciana (1964), *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- (1969), *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalíia Editora.

- (1969), *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- (dir.) (2004), *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*, Firenze, La Biblioteca di Repubblica.
- Tabucchi, Antonio (1997), «Il canto della santa bevitrice», *Corriere della Sera*, 26 di giugno, p. 33.
- Tobar, Maria Luisa (a cura di) (1983), «Para una protohistoria del entremés. Gil Vicente autor de piezas entremesiles», *Nuovi Annali* della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, 1, Roma, Editrice Herder.
- (1986), «*Toda comedia comienza en dolores*. Notas en torno a la comedia de Gil Vicente», *Nuovi Annali* della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, 4, Roma, Editrice Herder.
- (1990a), «La estrutura de la comedia vicentina», estratto da *Messana*, Rassegna di Studi Filologici, Linguistici e Storici, nuova serie, 2, Sicania Editore.
- (1990b), «Los príncipes disfrazados en las comedias de Gil Vicente», estratto da *Messana*, Rassegna di Studi Filologici, Linguistici e Storici, nuova serie, 5, Sicania Editore.
- Venuti, Lawrence (ed.) (2000), *The Translation Studies Readers*, London and New York, Routledge.
- Veronese, Paolo (1964), «Trilogia delle barche al Liviano di Padova», *Il gazzettino*, 5 dicembre, p. 7.
- Vian, Cesco (a cura di) (1969), *Antologia della letteratura portoghese e brasiliana*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.
- (1985), *Storia della letteratura spagnola, ispanoamericana, portoghese e brasiliana*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.
- Vicente, Gil (1907), *Obras de Gil Vicente*, revisão, prefácio e notas por Mendes dos Remédios, Coimbra, França Amado Editor.
- (1936), «Il trionfo dell'inverno» [excerto], tradução de Guido Battelli, in *Portucale*, Porto, vol. IX, n.º 35.
- (1942-1944 [1951]), *Obras Completas*, com prefácio e notas de Marques Braga, Lisboa, Clássicos Sá da Costa Editora, 6 vols.
- (1945), *Tragicomedia de Don Duardos*, introduzione e informazione bibliografica di Giovanni Maria Bertini, Torino, Chiantore.
- (1950), «La Barca d'Inferno» [excertos, tradução de Enzo di Poppa Vòlture], *Estudos Italianos em Portugal*, Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, Lisboa, n.ºs 9-10-11, pp. 59-65.
- (1953-1954 [1957]), *Teatro*, traduzione, introduzione e note di Enzo di Poppa Vòlture, Firenze, Sansoni, 2 vols., [reimpresso em 1957 e 1963].
- (1963), «Il Pranto de Maria Parda di Gil Vicente», introduzione, testo critico e commento di Luciana Stegagno Picchio, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza, V, 1.
- (1965), *Comedia de Rubena*, introduzione, testo e note di Giuseppe Tavani, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- (1977), *Comedia del viudo*, a cura di Maria Luisa Tobar, Messina, Peloritana.
- (1992), *Trilogia delle barche*, traduzione di Gianfranco Contini, nota al testo di Claudio Ciociola, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- (1994), *Farsa di Inês Pereira*, traduzione e cura di Vittorio Caratozzolo, Parma, Nuova Pratiche Editrice [tb. Trento, Luni, 2000; Roma, Carocci, 2006].
- (2002a), *As Obras*, direção científica de José Camões, prefácio de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Clássicos, 5 vols.
- (2002b), *Il Pranto de Maria Parda*, lettura critica, introduzione e note di Roberto Francavilla, con una traduzione in rima di Luciano Dallapé e un testo di Antonio Tabucchi, Siena, Protagon Editori Toscani.
- (2006), *Il giudice della Beira*, traduzione e cura di Vittorio Caratozzolo, Roma, Carocci Editore, Biblioteca Medievale.

- (2014), *Auto da barca do inferno. La barca dell'inferno*, cura, coordinamento e revisão de Valeria Tocco, introduzione, edizione e tradução dal português de Benedetta Campenni, Alice Catalano, Francesca Giannelli, Chiara Morleo e Rebecca Martignoni, Colle di Val d'Elsa, Vittoria Iguazu Editora.
- Vittorini, Elio (a cura di) (1941), *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, Pantheon.

XV

Gil Vicente
in english translation

Patricia Odber de Baubeta
UNIVERSITY OF BIRMINGHAM

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

The name Gil Vicente first appeared in English-language publications in 1823, when Thomasina Ross published her translation of Bouterwek's *History of Spanish and Portuguese Literature* and Thomas Roscoe published his English version of Sismondi's *Historical View of the Literature of the South of Europe*, which included extracts in English from the *Auto da Feira*. Vicente's works are next mentioned in a lengthy review of the *Obras* 1863 under the heading 'Ancient Portuguese Drama', published in the *Quarterly Review* of 1846. The anonymous author comments on selected plays and includes a number of lyrics and excerpts with accompanying English translations. Given that the first printing of the *Copilaçam* was in 1562, followed by the edition revised by the Inquisition in 1586 and since there was not another edition of the complete works until Barreto Feio and Gomes Monteiro's *Obras Completas*, Hamburg, 1834, it is hardly surprising that Gil Vicente did not become widely known, let alone available to translators until the nineteenth century. The interval between composition/performance and translation into English was therefore some three centuries. And yet, since the nineteenth century, at least 63 individuals have translated works by Gil Vicente, publishing their translations in academic journals, poetry magazines, play collections, histories of literature, anthologies or for musical performance.¹ Quantifying the number of translations is more

1 Anonymous (*Fraser's Magazine*, 1831); anonymous (*Quarterly Review*, 1846); Arney, Ann Adele, Barnstone, Willis; Barter, A. R.; A Bell, Aubrey Fitz Gerald; Bernhoff, John; Blake, Mrs Euphemia Vale; Booty, Jill; Bowra, Sir Cecil Maurice; Bowring, John; Brennan, Gerald; Butler,

problematic, since the translations range from single stanzas, poems, extracts and abridged versions to complete plays. Several plays even exist in multiple translations. We should not, however, overlook the frequency with which Gil Vicente's lyrics, claimed by Hispanists for their own, appear in Histories of Spanish Literature and anthologies (monolingual and bilingual); it is difficult to find an anthology of Spanish poetry for English-speaking readers that does not include Gil Vicente.

If 1823 is the *terminus a quo* for Vicentine translations, the first complete lyrics to be published as 'stand-alone' poems appear in Sir John Bowring's *Ancient Poetry and Romances of Spain* one year later.² This remarkable work constitutes one of the earliest English anthologies of lyrics composed by Spanish and Portuguese poets, and received very favourable reviews from Mary Shelley, among others (Odber de Baubeta, 2008: 559-566). Note the Keatsian echoes of the titles that Bowring gave some of the poems: for example, 'En la huerta nasce la rosa' becomes 'The Nightingale'.³ Subsequent translators have imprinted their own ethnicity or literary tastes on the translations: both Aubrey Bell and Margaret Winefride Simpson and have rendered Vicentine lyrics into Scots:⁴

Eugene S.; Campbell, Roy; Cardona-Hine, Álvaro; Cleverley, Graham; Cranston, Philip; Cohen, J. M.; Cole, Brian; Craig, K. S.; Crow, John; Davis, William Myron; Dixon, Graham; Dykes, George; Fraser, Norman; Gallop, Rodney; Hervey, Charles; Jacoby, Grover I.; Johnston, David; Jeffs, Kathleen; King, Georgiana Goddard; Lappin, Anthony; Livermore, Ann; Longfellow, Henry Wadsworth; McCarthy, Denis Florence; MacLaren, Ann; McGinniss, Cheryl Folkins; McVan, Alice Jane; Parham, Charles J.; Peers, E. Allison; Potter, Robert; Power, Sheila Mary; Prestage, Edgar; Proske, Beatrice Gilman; Reckert, Stephen; Reid, John Howard; Resnick, Seymour; Rooney, Terry; Roscoe, Thomas; Serrano, Juan & Serrano, Susan; Simpson, Margaret Winefride; Smolen, Marian Leanna; Smythe, David K.; Thomas, H. C.; Thornton, Seth G.; Ticknor, George; Tomlins, Jack E.; Trask, Willard Ropes; Trend, John Brande; Turnbull, Eleanor L.; Walsh, Thomas; Williams, Frederick G.; Young, George. (Information from this author's database).

2 'Muy graciosa es la doncella', *Auto da la Sibila Casandra*; 'En la huerta nasce la rosa', *Auto dos Quatro Tempos*; 'Del rosál vengo, mi madre', *Triunfo do Inverno*; 'Si dormís, doncella', *Quem Tem farelos?*; 'Mal haya quien los envuelve', *Auto dos Quatro Tempos*; 'Sañosa está la niña', *Auto de la Sibila Casandra*; '¿Cuál es la niña / que coge las flores?', *O Velho da Horta*.

3 See P. A. Odber de Baubeta, 'A Poem for all Seasons', in Rhian Davies and Anny Brooksbank-Jones (eds.), *The Place of Argument. Essays in Honour of Nicholas Round*. London: Tamesis, 2007, pp. 161-178.

4 See P. A. Odber de Baubeta, 'A Vicentine Canon in Translation: The Celtic Connection', in Aires A. Nascimento, Helena C. Langrouva, José V. de Pina Martins and Thomas F. Earle (eds.), *Humanismo para o Nosso Tempo. Estudos de Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*. Lisboa: Edição Patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 337-348.

Carol

A' colour-cleid thy snaw-white state,
Virgin inviolate!

In Bethlehem, toon o' luve's delicht,
Born was the rose's blossom bricht!
Virgin inviolate!

In Bethlehem, toon o' luve's repose,
Born was the bricht rose-gairden's rose!
Virgin inviolate!

Born was the rose's blossom bricht:
Our Saviour Christ, oor Lord an' Licht!
Virgin inviolate!

Born was the bricht rose-gairden's rose:
True God, to be true Man Wha chose!
Virgin inviolate!
(Simpson, 1934: 45.)

In fact, Aubrey Fitz Gerald Bell (1881-1950) is probably still the person who has done most to disseminate Gil Vicente's works, laying the foundations of much of the scholarship that followed and whose own combination of hard work and erudition should not be underestimated (see Buchanan, 1953: 15-20). In 1918, Bell published the *Auto da Alma* in Portuguese with English translation in the *Modern Language Review*, then in 1920, *Four Plays of Gil Vicente*, with Portuguese and English versions of the *Auto da Alma*, *Exhortação de Guerra*, *Farsa dos Almocreves* and *Tragicomedia Pastoril da Serra da Estrela*. 1929 saw the publication of his translations of the *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* and the *Auto de la barca de la gloria*, the first two from the Portuguese and the third from Spanish. Bell's translations are marked by their explicitly disseminatory function and

characterised by a very English poetic diction in which end rhyme is achieved by judicious selection of lexical items, amplification and explicitation:

FRIAR God bless my soul! There is no knowing
What'll happen next; I stand aghast.

DEVIL Let us not tarry here unduly
Step on board, we must be going:
You'll have two oars to do the rowing.

FRIAR That's not in the agreement, truly

DEVIL Sentence on you is long since passed.
(Gerald [Bell], *The Ship of Hell*, 1929: 29.)

Although they may seem somewhat ‘dated’ since they were first published, they still serve to introduce the English-speaking reader to the theatre of Gil Vicente, and in some cases are the only English versions available. In addition, several of his works on Portugal (see bibliography) include fragments from the *Floresta de Enganos*, *Auto de Mofina Mendes*, *O Clérigo da Beira*, *O Juiz da Beira*, *Quem Tem Farelos?* and *Romagem dos Agravados*.

In respect of the Vicentine lyrics, Bell’s *Poems from the Portuguese (With the Portuguese Text*, 1913) contains translations of 4 Vicentine poems. In the following year, he published *Lyrics of Gil Vicente with the Portuguese Text* (54 poems), then in 1921 a second edition now with the shorter title of *Lyrics of Gil Vicente*, a lengthier introduction, and 51 poems; some poems have been dropped, but others have been included (and reprinted in 1925). Bell was conscious of the multiple possibilities open to the translator, and believed that once made, a translation is not fixed for all time, but can be reworked, perhaps improved, therefore in some cases he published several different versions of the same poem.

Generations of translators have followed in Bell’s footsteps, producing their versions of Vicente’s poems for English language readers. A survey of printed and on-line sources reveals that the most translated lyrics derive from Castilian source texts. Thus, from the *Auto de la Sibila Casandra*: ‘Muy graciosa es la doncella’, has 29 English translations; ‘Dicen que me case yo’,

15; 'Sañosa está la niña'. 10; 'En la huerta nasce la rosa' (*Auto dos Quatro Tempos*), 10; 'Si dormís, doncella' (*Quem Tem Farelos?*), 10.⁵

It seems only right that poems composed to be sung should reach an English-speaking readership or audience through the musical route. Consequently, lyrics have been translated by and for those whose principal interest lies in the musical aspect of Gil Vicente. For example, 'Mal haya quien los envuelve', *Auto dos Quatro Tempos*, was translated into German by Paul Heyse and set to music by Hugo Wolf, becoming no. 33 of the *Spanisches Liederbuch: Weltliche Lieder*, 1889-1890. While this is not new information — see Albin Beau's study of Gil Vicente in German (1939) — scholars may be not be aware that certain Vicentine lyrics have subsequently been translated into English for those who do not wish to sing their *Lieder* in German. Thus we have musical scores with English translations by John Bernhoff, among others. 1939 saw the appearance of the 'Shepherd's Song or Vilancete, Portuguese words by Gil Vicente, free English version by Sheila Power'. Dating from 1951, included in the musical score by Juan Orrego Salas, *Canciones castellanas*, we find 'They'd have me get married, oh!' ('Dicen que me case yo') and 'Oh, where do I cross these ranges?' ('Por do pasará la sierra'), translated by Norman Fraser. In 1967, Eugene S. Butler published 'As beautiful as she. Three part men's voices T. B. B. Poem by Gil Vicente'. New audiences continue to 'discover' Gil Vicente's lyrics, especially the audiences that routinely expect to find English translations on the Internet and their CD inserts. For instance, one website entitled *LiedNet Archive* has the German translations of Emanuel Geibel with English translations by David K. Smythe.⁶ In fact, it might be possible to explore other translations in the context of a study of the discography of Gil Vicente's lyrics. 'Si dormis, doncella', from *Quem Tem Farelos?*, has become part of the English repertoire as 'Art thou sleeping maiden?' because it has been set to music.⁷ Finally, at least 93 lyrics have been translated, either as stand-alone poems, or as part of the play in which they are embedded, by numerous translators

5 Numbers based on this author's own research findings.

6 Emily Ezust, *LiedNet Archive*, <http://www.lieder.net/lieder/>

7 The most recent known stand-alone poem translations are owed to John Howard Reid (2010).

who have produced their own version of a poem that they deem worthy of attention and appreciation.

Regarding the full-length plays, these have been translated for vastly different reasons and in very diverse contexts: because of their religiosity, literary and dramatic merits, sociological or linguistic interest, or even in partial fulfilment of the requirements for a doctoral thesis (Arney, 1969; Smolen, 1990; MacLaren, 1999). McLaren not only produced reading versions of *A Farsa de Inês Pereira* and *Quem Tem Farelos?* in standard English, but a second pair of translations in Glaswegian Scots, where the performative function is paramount. The English versions remain close to the source texts, although this translator did seek a solution to Gil Vicente's ambiguous treatment of Jewish characters in the *Farsa de Inês Pereira*. Her solution was to retain the Jewish matchmakers in her standard English text, only removing those references which she believed could cause offence, replacing them altogether with non-Jewish characters in the performance text.

The *Auto da Barca do Inferno* in particular has proved popular with several generations of translators (see list below), perhaps because of its relevance for comparatists who have traced the similarities with the Medieval English morality play⁸ and possible sources such as the Dance of Death⁹ — or because of the light it sheds on sixteenth-century Portuguese society through the *characters* 'strutting and fretting their hour upon the stage'.

Certain plays, notably the *Exortação da Guerra* and *Auto da Índia*, have attracted attention because of their pertinence for students of Portuguese History and the Discoveries (Lappin, 1997; Raman, 2004: 15-31), while the emergence of Women's Studies has stimulated interest in works such as the *Comédia de Rubena*, *Inês Pereira* and the *Auto de la Sibila Casandra*. This latter work has a long (pre-feminist) translation history that began in 1929 when John Brande Trend published an abridged version, *The Mystery of the Sibyl Cassandra*, perhaps not widely known because it appeared in the journal *Music & Letters*. Trend's motivation making the translation was to

8 Fernando de Mello Moser, *Discurso Inacabado. Ensaio de Cultura Portuguesa*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

9 See José Augusto Cardoso Bernardes, 'Danças da Vida e da Morte nas *Barcas* de Gil Vicente', *eHumanista*: 1, 2001, 12-27.

provide the basis for a performance of the nativity play, and especially of the songs, set to music from the *Cancionero del Palacio* in the Royal Library, Madrid, printed in 1890 by Barbieri. Since then, the emphasis on performance has been a constant: on 19/01/1951 the BBC Third Programme (radio) broadcast the *Auto de la Sibila Casandra A Christmas mystery play first played in 1513 in the presence of Queen Lianor of Portugal* performed in Spanish and produced by Emilio Blázquez-Dávila, of the Latin-American Service of the BBC).¹⁰ Eight years later the BBC broadcast *The Sailor's Wife* and *The Widower's Comedy* (09/11/1959) in Jill Booty's performance-oriented translation.¹¹ (She also translated *Quem Tem Farelos?* and *Auto dos Reis Magos*, publishing the four works in 1961).

In fact, the focus on performance has introduced another dimension to Vicentine Studies. The last two decades have seen a significant upsurge of interest in the performance — and performability — of Golden Age plays in translation, led by David Johnston and others interested in bridging the gap between academia and the theatrical world, as well as eliminating what Johnston has termed 'philological deadness' (Johnston, 2009: 57). Adopting this approach, in 1994 Johnston merged, condensed and adapted the three *Boat Plays* for staging at London's Gate Theatre. The performances, in December 1994 and January 1995, were highly successful, but unless read with caution, the published version of this very free adaptation (1997) may present problems for the unwary reader. The 'leitor avisado', on the other hand, will be disconcerted by Johnston's changes to the original plays, cutting out some of Vicente's characters (page boy, cobbler, Jew) and adding in others (Gil Vicente himself, prince, courtiers). Many of the speeches are deleted and replaced with lines of his own invention. From a dramatic point of view, they are eminently performable, though sometimes closer to pantomime than morality play:

This fool shouldn't be here for a week yet.

Still, if I can lure him into my net...

¹⁰ <http://genome.ch.bbc.co.uk/73ef746bbdb1498587a497066a3d1199>

¹¹ <http://genome.ch.bbc.co.uk/128509c890c642e1819891dfdd7524c7>

though I do wish he'd speak in longer lines,
it's such a strain to think of the rhymes.
(Johnston, 1997: 32.)

However, we should also note the presence of intertextual allusions alongside the comic elements, as demonstrated by the character Gil Vicente's intertextual speech at the beginning of *The Boat to Purgatory*:

Life is but a dream;
and death the final awakening,
never more to sleep.
(Johnston, 1997: 46.)

The history of Gil Vicente in English translation inevitably sheds light on the history of theatre translation in general, revealing a spectrum of options ranging from the 'faithful' or literal to the speakable/performable. As a matter of interest, Roy Campbell seems to be the natural successor to Bell, as can be seen in his rendering of 'Remando vão remadores':

Rowing go the rowers
In a ship of great delight.
The captain at the helm
The Son of God is Light.
Angels at the oars
Rowed with all their might.
The flag of hope was flying
Lovely to the sight.
The mast was of endurance
Like crystal shining bright.
The sails were stitched with faith
And filled the world with light.
The seashore was serene
With not a wind in flight.
(Campbell, 1957: 132.)

This translation relies on rhyme, rhythm and strong religious symbolism in equal parts; indeed, Campbell's rather 'muscular' translation reminds the reader of such rousing hymns as *Onward Christian Soldiers* or even the traditional English sea shanty. David Johnston, on the other hand, transforms an allegorical poem into something with reminiscences of the negro spiritual and the Christmas carol:

This is the boat to God's glory,
 the boat that's bound for his sweet side,
 speeding swift and safe for the more we
 grow close to God, the more we thrive.
 From the first star to the last grave,
 look upon these banners of light
 raised high and valiant to save
 those whose eyes are dimmed by life's dark night.
 The sea tonight glistens like glass,
 the tide serene, by winds untorn;
 souls, give thanks to God as you pass:
 Tonight is our saviour born.
 (Johnston, 1997: 47.)

The twenty-first century has also seen translations of Vicentine plays for the stage. In 2000, Cheryl Folkins McGinniss published her version of the *Auto de la Sibila Casandra*, under the lengthy title of *The Sibyl Cassandra. A Christmas Play with the Insanity and Sanctity of Five Centuries Past*. This translation reads well and could, as intended, serve as the script for a nativity play, although the critical apparatus is not of the same standard. McGinniss and two co-authors have also published an article (2005) discussing the performance and reception of this play.

In August 2003 an undergraduate cast of actors from the University of Oxford performed, *One in the Street, the Other in the Bed. Auto da Índia* and *Inês Pereira*, in Oli Henman's adaptation from Lappin's and MacLaren's translations respectively, staged in the Greenwich Theatre, London.

More recently, the collaborative research project *Out of the Wings: Spanish and Spanish American Theatres in Translation* (2008-2011), involving academics Catherine Boyle and David Johnston among others, aimed 'to make the riches of the theatres of Spain and Spanish America accessible to English-speaking researchers and theatre professionals' through a virtual environment (online data base).¹² Kathleen Jeffs prepared the entry for Gil Vicente, and has uploaded the relevant staging information and production history for Jo Clifford's translation *Dom Duardos* (2010).¹³ She also provides contextual matter and excerpts from her translation of *The Sibyl Cassandra* (2011).¹⁴ In addition, Jeffs has published an extremely useful article with information about the genesis of Clifford's adaptation of *Dom Duardos*, a detailed analysis of the translation itself as well as information about a staged reading held in Oxford in 2010 (Jeffs, 2012: 232). The article also contains extracts from Clifford's unpublished translation of this play, which still awaits its first performance.

To conclude, our research has revealed the extent of Gil Vicente's projection in the English-speaking world. Scholars may lament the fact that many of his works remain beyond the reach of those without a reading knowledge of Portuguese (or Spanish), nevertheless translations of Gil Vicente's works are available, propelling his drama into the spotlight; there is undeniable truth in the affirmation that translation gives a work an after-life. That Gil Vicente continues to be translated and performed in the twenty-first century, is a testimony to the enduring appeal of his plays and songs more than five centuries after they were first written. Since literary or theatre translation is always a work in progress, there is no *terminus ad quem* for new English-language versions of Vicente's lyrics or plays.¹⁵ It is only to be hoped that future translators will tackle plays that have not so far been translated into in English, making more of his works available to students, scholars and actors.

12 <http://www.outofthewings.org/theatres/goldenage/>

13 http://www.outofthewings.org/db/play/don-duardos/sample-translations_Don_Duardos, considered by many to be one of Vicente's best plays, has not yet been published in book form.

14 <http://www.utofthewings.org/db/play/la-sibila-casandra/translations>

15 The most recent stand-alone poem translations are owed to John Howard Reid and were published in 2010.

PLAY TRANSLATIONS, COMPLETE OR PARTIAL

Auto da Alma

1916. George Young, *Auto da Alma*, in *Portugal, An Anthology*, pp. 73-77. Excerpt.
1918. Aubrey F. G. Bell, *The Soul's Journey*, *Modern Language Review*, XIII: 1, pp. 58-77.
1920. Aubrey F. G. Bell, *The Soul's Journey*, in *Four Plays*, pp. 1-21.
1972. A. R. Barter, *Auto of the Soul, Portugal through her literature...*, p. 126. Excerpt.

Auto da Barca do Inferno

1916. George Young, *Portugal, An Anthology*, pp. 65-70. Abridged.
1929. A. F. Gerald (Aubrey F. G. Bell), *The Ship of Hell, The Ship of Purgatory, The Ship of Heaven*, pp. 17-43.
1957. Roy Campbell, *Auto da Barca do Inferno*, in *Portugal*, pp. 131-132. Excerpt.
1996. D. Johnston, *The Boat Plays. Auto da Barca do Inferno, Auto do Purgatório, Auto da Embarcação da Glória*. Bath. Absolute Press.
1997. Anthony Lappin, *Auto da Barca do Inferno*, in *Three Discovery Plays*, pp. 1-113.

Auto da Barca do Purgatório

1929. A. F. Gerald (Aubrey F. G. Bell), *The Ship of Hell, The Ship of Purgatory, The Ship of Heaven*, pp. 45-70.
1996. D. Johnston, *The Boat Plays. Auto da Barca do Inferno, Auto do Purgatório, Auto da Embarcação da Glória*. Bath. Absolute Press.

Auto da la embarcación de la gloria

1929. A. F. Gerald (Aubrey F. G. Bell), *The Ship of Hell, The Ship of Purgatory, The Ship of Heaven*, pp. 71-98.
1996. D. Johnston, *The Boat Plays. Auto da Barca do Inferno, Auto do Purgatório, Auto da Embarcação da Glória*. Bath. Absolute Press.

Auto da Feira

1823. Thomas Roscoe, in J.-C.-L. Simonde de Sismondi, *Historical View of the Literature of the South of Europe*. Vol. 4. London: Printed for Henry Colburn and Co. (Reference taken from the third edition, London: Henry Bohn, vol. II, 1850, pp. 542-543). Excerpt.

1915. Aubrey Bell, in *Portugal of the Portuguese*, pp. 155-156.

1916. George Young, in *Portugal, An Anthology*, pp. 123-125.

Auto da Índia

1961. Jill Booty, *The Sailor's Wife*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3. (March), pp. 171-178.

1997. Anthony Lappin, *Auto da Índia*, in *Three Discovery Plays*, pp. 114-167.

Auto da Lusitânia

1957. Roy Campbell, *Auto da Lusitânia*, in *Portugal*, pp. 129-131. Excerpt.

Auto dos Reis Magos

1961. Jill Booty, *The Three Wise Men*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3. (March.), pp. 161-164.

El auto de la Sibila Casandra

1921. Georgiana Goddard King, *The Play of the Sibyl Cassandra*. Pennsylvania: Bryn Mawr College; New York, Bombay, Calcutta, and Madras: Longmans, Green and Co.

1929. John Brande Trend, 'The Mystery of the Sibyl Cassandra', *Music & Letters*, 10:2 (April), pp. 124-140. Abridged.

1969. Ann Adele Arney, *The Play of the Sibyl Cassandra*. Submitted in Partial Fulfilment of the Degree of Master of Arts in the Department of English, University of South Carolina.

2000. Cheryl Folkins McGinniss, *The Sibyl Cassandra. A Christmas Play with the Insanity and Sanctity of Five Centuries Past*. Gil Vicente. Introduction and Lanham, New York, Oxford: University Press of America, Inc.

2005. Robert Potter, 'La Sebila Casandra: Gil Vicente's Postmodern Feminist Christmas Play', *European Medieval Drama*, 9, pp. 109-126. Excerpts.

2010. Kathleen Jeffs, La Sibila Casandra, Out of the wings website, at: <http://www.utofthewings.org/db/play/la-sibila-casandra/translations> Last accessed March 2017.

Comédia de Rubena

1993. Jack E. Tomlins, *The Play of Rubena. Gil Vicente*. A verse translation by Jack E. Tomlins. Edited, with an introduction, by René P. Garay and José I. Suárez. New York: National Hispanic Foundation for the Humanities.

Comédia do Viúvo

1961. Jill Booty, *The Widower's Comedy*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3. (March), pp. 178-186.

Ex(b)ortação da Guerra

1917. George Young, *Portugal, An Anthology*, pp. 35-47. Abridged.
1920. Aubrey F. G. Bell, *Exhortation to War*, in *Four Plays*, pp. 23-35.
1972. A. R. Barter, 'Exhortation for war', *Portugal through her literature...*, p. 127. Excerpt.
1997. Anthony Lappin, *Exortação da Guerra*, in *Three Discovery Plays*, pp. 160-213.

Farsa de Inês Pereira

1972. A. R. Barter, 'Inês Pereira', *Portugal through her literature...*, p. 123. Excerpt.
1999. Ann MacLaren, *Page and Stage: Translation and Transformation for Gil Vicente's New Audience*. PhD. University of Glasgow, 1999. <http://theses.gla.ac.uk/6921/>

Farsa dos Almocreves

1920. Aubrey F. G. Bell, *The Carriers*, in *Four Plays*, pp. 37-53.

Floresta dos Enganos

1915. Aubrey Bell, in *Portugal of the Portuguese*, pp. 153-156. Excerpt.

Mofina Mendes

1915. Aubrey Bell, in *Portugal of the Portuguese*, pp. 159-160.
Excerpt.

O Clérigo da Beira

1915. Aubrey Bell, in *Portugal of the Portuguese*, p. 160. Excerpt.

O Juiz da Beira

1915. Aubrey Bell, in *Portugal of the Portuguese*, p. 161. Excerpt.

Quem Tem Farelós?

1915. Aubrey Bell, in *Portugal of the Portuguese*, pp. 160-161.

1961. Jill Booty, *The Serenade*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3.
(March), pp. 161-164.

1990. Marian Leanna Smolen, *Who Has Bran? Appendix to Bilingualism as Semiotic Code in the Theatrical Code Systems of the Theater of Gil Vicente*. Doctoral Thesis. Arizona State University, pp. 144-166.

1999. Ann MacLaren, *Page and Stage: Translation and Transformation for Gil Vicente's New Audience*. Doctoral Thesis. University of Glasgow.
<http://theses.gla.ac.uk/6921/>.

Romagem dos Agravados

1915. Aubrey Bell, in *Portugal of the Portuguese*, pp. 156-159.
Excerpt.

Tragicomédia de Dom Duardos

1992. Jo Clifford, *Don Duardos*. Extracts from unpublished translation, available at: <http://www.outofthewings.org/db/play/don-duardos/sample-translations#sa78-61> Last accessed March 2017.

Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela

1916. George Young, *Portugal, An Anthology*. 49-53. Excerpts.

1920. Aubrey F. G. Bell, *Pastoral Tragicomedy of the Serra da Estrela*, in *Four Plays*, pp. 55-83.

PRIMARY SOURCES

- Anon (1846), 'Ancient Portuguese Drama', *Quarterly Review*, pp. 168-199.
- Arney, Ann Adele (1969), *The Play of the Sibyl Cassandra*. Submitted in Partial Fulfilment of the Degree of Master of Arts in the Department of English, University of South Carolina.
- Barter, A. R. (1972), *Portugal through her literature: an anthology of prose and verse with introduction, notes on authors, and parallel translations*. Glastonbury, Somerset: Walton Press.
- Bell, Aubrey F. G. (1912), *In Portugal*. New York, London: John Lane.
- (1913), *Poems from the Portuguese* (with the Portuguese Texts). Oxford: Blackwell.
- (1914), *Lyrics of Gil Vicente*. Oxford: Blackwell. [Second edition 1921 different in some respects from the previous edition; third edition, 1925, reprint of the second].
- (1915), *Portugal of the Portuguese*. London: New York: Charles Scribner's Sons.
- (1918), *The Soul's Journey*, *Modern Language Review*, XIII: 1, pp. 58-77.
- (1920), *Four Plays of Gil Vicente*. Edited from the *editio princeps* (1562), with Translation and Notes, by Aubrey F. G. Bell. Cambridge at the University Press.
- Bernhoff, John (1889-1890), Translation of Gil Vicente in *Spanisches Liederbuch: Weltliche Lieder*.
- Booty, Jill (1961a), *The Three Wise Men*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3. (March), pp. 161-164.
- (1961b), *The Sailor's Wife*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3. (March), pp. 171-178.
- (1961c), *The Widower's Comedy*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3. (March), pp. 178-186.
- (1961d), *The Serenade*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, No. 3. (March), pp. 161-164.
- Bouterwek, Frederick (1823), *History of Spanish and Portuguese Literature*. In two volumes. Translated from the original German by Thomasina Ross. Vol. II. Portuguese Literature. London: Boosey and Sons.
- Bowring, John (1824), *The Ancient Poetry and Romances of Spain*. London: Taylor and Hessey.
- Campbell, Roy (1957), *Portugal*. London: Max Reinhardt.
- Clifford, Jo (no date), *Don Duardos*. Extracts available at: <http://www.outofthewings.org/db/play/don-duardos/sample-translations#sa78-61>. Last accessed March 2017.
- Geibel, Emanuel & Paul Heyse (1852), *Spanisches Liederbuch*. Berlin: Verlag von Wilhelm Herz (Bessersche Buchhandlung). [Third edition 1904].
- Gerald, A. F. [Aubrey Bell] (1929), *The Ship of Hell, The Ship of Purgatory, The Ship of Heaven*. Watford: Voss & Michael.
- Jeffs, Katbleen (2010), *Auto de la Sibila Casandra*. Excerpts available at: <http://www.outofthewings.org/db/play/don-duardos/sample-translations> Last accessed March 2017.
- Johnston, D. (1996), *The Boat Plays. Auto da Barca do Inferno, Auto do Purgatório, Auto da Embarcação da Glória*. Bath. Absolute Press.
- King, Georgiana Goddard (1921), *The Play of the Sibyl Cassandra*. Pennsylvania: Bryn Mawr College; New York, Bombay, Calcutta, and Madras: Longmans, Green and Co.
- Lappin, Anthony (1997), *Three Discovery Plays*. Warminster. Aris & Phillips.
- MacLaren, Ann (1999), *Page and Stage: Translation and Transformation for Gil Vicente's New Audience*. Doctoral Thesis. University of Glasgow. <http://theses.gla.ac.uk/6921/> Last accessed March 2017.
- McGinniss, Cheryl Folkins (2000), *The Sibyl Cassandra. A Christmas Play with the Insanity and Sanctity of Five Centuries Past*. Gil Vicente. Introduction and Lanham, New York, Oxford: University Press of America, Inc.

- Potter, Robert (2005), 'La Sebila Casandra: Gil Vicente's Postmodern Feminist Christmas Play', *European Medieval Drama*, 9, pp. 109-126.
- Reid, John Howard (2010), *A Salute To Spanish Poetry: 100 Masterpieces from Spain & Latin America rendered into English verse*. Amazon print.
- Roscoe, Thomas (1823), in J.-C.-L. Simonde de Sismondi, *Historical View of the Literature of the South of Europe*. Vol. 4. London: Printed for Henry Colburn and Co., 1823. [Citations from the third edition, London: Henry Bohn, vol. II, 1850, pp. 542-543.] Excerpt.
- Simpson, Margaret Winefride (1934) *The Wind's Heart*. Edinburgh and London: The Moray Press.
- Smolen, Marian Leanna (1990), *Who Has Bran? Appendix to Bilingualism as Semiotic Code in the Theatrical Code Systems of the Theater of Gil Vicente*. Doctoral Thesis. Arizona State University, pp. 144-166.
- Tomlins Jack E. (1993), *The Play of Rubena. Gil Vicente*. Edited, with an introduction, by René P. Garay and José I. Suárez. New York: National Hispanic Foundation for the Humanities.
- Trend John Brande (1929), 'The Mystery of the Sibyl Casandra', *Music & Letters*, 10:2. (April), pp. 124-140.
- Young, Sir George (1916), *Portugal, An Anthology*. Oxford: Oxford University Press.

SECONDARY SOURCES

- Beau, Albin Eduard (1939), *Gil Vicente na Alemanha*. Coimbra: Instituto Alemão. Separata.
- Buchanan, M. A. (1953), 'Aubrey Fitz Gerald Bell', in Harold V. Livermore (ed.), *Portugal and Brazil. An Introduction made by Friends of Edgar Prestage and Aubrey Bell in Memoriam*. With the assistance of W. J. Entwistle. Oxford: At the Clarendon Press, pp. 15-20.
- Jeffs, Kathleen (2012), 'Prolonging the Pleasure: Gil Vicente and Jo Clifford's Adaptations of *Don Duardos* for Ever-New Audiences', in Javier Muñoz-Basols, Catarina Fouto, Laura Soler González, Tyler Fisher (eds.), *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontiers in Iberian Languages*. Kassel: Reichenberger, pp. 229-252.
- Johnston, D. (1996), *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics.
- (2009), 'Historical Theatre: The Task of the Translator', *TRANS*, 13, pp. 57-70.
- (2012), *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age: A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon.
- McGinniss, Cheryl Folkins, Cecilia McGinniss Kennedy & Charlotte Louise McGinnis (2005), 'The Relationship of Bride and Bereaved: A Trilogy for Contemporary Performance of Works by Gil Vicente and Lucas Fernández', *Hispanófila*, No. 144 (May), pp. 1-16.
- Odber de Baubeta, P. A. (2001), 'The Sir Henry Thomas Project: Towards A History of Portuguese Literature in English Translation', *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*. Universidade Nova de Lisboa, 6-8 May 2001. Lisbon: Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, pp. 653-661.
- (2001), 'The Sir Henry Thomas Project: Towards A History of Portuguese Literature in English Translation', *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, 10, pp. 43-65.
- (2003a), 'Gil Vicente in English Translation', in *Gil Vicente 500 Anos depois — Actas do Congresso Internacional Realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. 2 volumes. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Temas Portugueses), vol. II, pp. 291-306.

- (2003b), 'Translating Gil Vicente: Proverbs and Refrains', in Maria Fernanda Abreu, Maria Idalina Resina Rodrigues & Maria Leonor Machado de Sousa (eds.), *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a M. Leonor Buescu*. Lisbon: Edições Colibri, pp. 327-349.
- (2004), 'A Vicentine Canon in Translation: The Celtic Connection', in Aires A. Nascimento, Helena C. Langrouva, José V. de Pina Martins and Thomas F. Earle (eds.), *Humanismo para o Nosso Tempo. Estudos de Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*. Lisbon: edição patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 337-348.
- (2007), 'A Poem for all Seasons', in Rhian Davies and Anny Brooksbank-Jones (eds.), *The Place of Argument. Essays in Honour of Nicholas Round*. In London: Tamesis, pp. 161-178.
- (2008), 'Women and Literary History in the 19th Century', in Maria Leonor Machado de Sousa (ed.), *A Guerra Peninsular. Perspectivas Multidisciplinares. Congresso Internacional e Interdisciplinar Evocativo da Guerra Peninsular. XVII Colóquio de História Militar nos 200 Anos das Invasões Napoleónicas em Portugal. Actas. Vol. II*. Lisbon: Comissão Portuguesa de História Militar & Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses, pp. 559-566.
- Power, Sheila (1939), *Vilancete. A Shepherd's Song*. With Portuguese Words by Gil Vicente. Free English Version by Sheila Power. London: Augener.
- Raman, Shankar (2004), 'The Ship Comes Well-Laden': Court Politics, Colonialism, and Cuckoldry in Gil Vicente's *Auto da Índia* (2004), in E. Sauer and B. Rajan (eds.), *Imperialisms. Historical and Literary Investigations, 1500-1900*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 15-31.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

IV PARTE

TEXTO, IMAGEM E PALCO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

XVI

*Depois do espetáculo
teatral vicentino:
«Este livro e cancionero»*

Jorge A. Osório

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O título que encabeça as linhas seguintes é sugerido por um estudo fundamental (talvez o mais importante nos anos mais recentes) sobre a poesia lírica profana em galego-português, *Depois do Espectáculo Trovadoresco* (Oliveira, 1994), que nos atrai para a cultura de uma nobreza senhorial cujas manifestações poéticas se estendem por século e meio, até à primeira metade do décimo quarto, quando, esgotando-se o ambiente cortesão onde haviam sido produzidas e apreciadas, se impôs agrupar e fixar o seu conjunto em *livro*. Tratava-se de compilar textos já escritos de forma individual ou em coleções já confeccionadas, em obediência a critérios histórico-genológicos previamente estabelecidos no quadro de uma doutrina poética, de forma que, para lá dos matizes e das modelações dependentes de tempos, lugares e pessoas, não se esquecesse um passado cuja memória importava conservar como marca identitária de alguma nobreza. Os acidentes do tempo, no entanto, não permitiram que nenhum dos testemunhos conservados nos oferecesse esse conjunto completo (um *cancioneiro geral medieval*, como já definido) no estado do seu acabamento em meados do século XIV. Não teria sido impossível a Gil Vicente compulsar alguma cópia desse *Livro das Cantigas* conservada na livraria régia, mas não é defensável que o uso de alguma técnica de paralelismo versificatório lhe tenha advindo do contacto direto com ele (Asensio, 1970: 134s).

Um cancionero — deixem-se de parte os casos de cancioneros de autor, como o *Canzoniere* de Petrarca ou cancioneros ditos de mão, de teor mais ou menos miscelânico, ou aqueles que nasciam de recolhas de colecionado-

res interessados em poesia — resultava, muitas vezes, da solicitação de um príncipe ou de um grande senhor e correspondia, no fundo, à noção da dignidade que Dante havia assinalado para a arte de poetar. Essa *dignitas* podia manifestar-se na riqueza material do suporte dos textos, no caso, sobretudo, dos manuscritos ricamente ornamentados, mas emanava também da maneira como os textos se encontravam agrupados e arrumados no seu conjunto, a par da presença de didascálias e rubricas identificadoras das autorias e consolidadoras da continuidade textual, quando não de índices facilitadores da sua utilização, coisa que a prática do impresso tornava comum, embora, por outro lado, acarretasse a perda de outros elementos, como a notação musical, como sucedeu com o *Cancioneiro Geral*. Importa ter presente que o hábito de encabeçar os textos dramáticos com uma rubrica que prepara o leitor para o ato de leitura (Hasenohr, 1990: 335) — no caso do espectador, a expectativa tinha de ser gerida de outro modo —, a qual, no fundo, correspondia à prática do *accessus* da exegese medieval, continuava precisamente uma prática cancionairil (Giner, 1998: 114).

Os cancioneiros poéticos de finais do século xv e início do século xvi, como os de Juan Alfonso de Baena, de Hernando del Castillo ou de Garcia de Resende, estão dotados de prólogos que incluem a justificação das compilações com base na utilidade que se poderia — se deveria... — retirar da poesia neles guardada, quer pela natureza da coisa poética quer pelos dos agentes nela envolvidos, fossem autores, fossem destinatários. Desse ponto de vista, o *Cancionero* de Baena é o mais explícito, enquanto o de Resende, onde Gil Vicente também surge representado, se revela, em termos doutrinários, bastante mais modesto.

Evocar essas recolhas cancionairis a propósito da *Compilação* que saiu impressa em 1562 pode parecer estranho; no entanto, talvez não seja tanto assim, como se procurará explorar de seguida. Dizendo de outra maneira, afigura-se que se o emprego reiterado do termo *cancioneiro* no texto do «Privilégio» de 3 de setembro de 1561, um mero texto emanado dos burocratas da chancelaria régia, não se pode impor como autoridade de crítica literária, não deixa, porém, de suscitar algumas reflexões.

Com estas considerações iniciais pretende-se significar que não parece ser de recusar *in limine* uma aproximação da *Compilação* vicentina à tra-

dição do *cancioneiro* como *livro* organizado, quer pela similitude material da apresentação dos textos, sua empaginação e modelo tipográfico — que pretendia também condicionar um modelo de leitura —, seu agrupamento e encadeamento, quer pela necessidade de postular um trabalho prévio de tratamento do acervo em verso, de forma a ser fixado *ad posteros* no impresso. Para tal apontam os paratextos de apresentação assinados pelo filho e pelo pai, onde, apesar da pobreza doutrinária, podemos detetar alguns pontos que comungam dos propósitos confessados também em outras compilações cancioneris: existência de um material digno de ser recolhido e estruturado para ser disponibilizado a potenciais leitores, alguma preocupação pela exaustividade, o estabelecimento prévio de um plano de arrumação interna desse material, a inserção de paratextos do tipo de *accessus* e rubricas. Se atendermos a estes pressupostos, talvez devamos relativizar algumas observações de que a *Compilação* e em particular a impressão de 1562 foram objeto, porque, em essência, postulam critérios e objetivos editoriais próprios de uma diferente perceção da obra literária. Seria, por exemplo, difícil conceber da parte de Gil Vicente um rigorismo tão impositivo para a edição dos seus textos como as indicações que D. João de Castro, no século seguinte, deixaria instituídas para uma futura edição da sua *Aurora* (Castro, 2011: 25).

Um leitor que, em setembro de 1562, tivesse em suas mãos um exemplar da *Compilação* acabado de sair dos prelos de João Álvares observaria com certeza a linguagem tipográfica usada na página de rosto, com a imponente gravura das armas reais, encimadas por seis linhas identificadoras da obra e, numa área equivalente na zona inferior, as informações editoriais do costume. As linhas superiores, além do título e da autoria, continham já uma primeira orientação de leitura, ao informarem sobre a organização por géneros da obra, dividida em cinco livros. O mesmo prévio constrangimento de abordagem era de forma mais detalhada logo de seguida reforçado pelas «Tabuadas» de cada um dos livros. Desta maneira, preparava-se o leitor para a entrada num edifício — a metáfora era banal e Gil Vicente usa-a no seu prólogo — que impunha uma visita guiada.

Depois apareciam dois textos em prosa: os prólogos de Luís Vicente — ou «redigido por ventura pela irmã mais velha»? (Vasconcelos, 1949: 549)

— e o do próprio autor seu pai, em caracteres redondos. Trata-se de textos sem qualquer peculiaridade doutrinária; para além do recurso a lugares-comuns sobre a glória literária, no texto do filho, ou à *humilitas* no do autor, só há neles, de interesse, a explicação (ou ensaio de explicação) sobre o conjunto dos textos postos à venda. Causa mesmo alguma perplexidade que no do próprio autor não se encontrem considerações de natureza doutrinária relativas à poética dos seus autos, tendo sobretudo em consideração que ele foi escrito em anos já de claro conhecimento das correntes literárias de fundo renascentista entre nós; e nem sequer se faz referência à novidade que no «parco repertório» editorial lusitano do século XVI (Camões, 2007: 518) representava uma edição de um conjunto dramático tão grande. No entanto, ambos os prólogos coincidem em dois pontos, que têm gerado controvérsia sobre o seu verdadeiro alcance: que existia um *livro* manuscrito pelo próprio Gil Vicente, para onde começara, no final da vida, a copiar as suas obras — «escreveu per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas» é frase do filho com sentido incerto — e que a justificação da impressão assentava no facto de «serem cousas algũas delas feitas por serviço de Deos» e, dissera o pai, «serem muitas delas de devaçam e a serviço de Deos enderençadas» (Vicente, 2002: I, 11-14). A similitude dos enunciados revela o decalque do filho em relação às palavras do pai.

No primeiro passo atrás citado, Luís Vicente destaca a sua dedicação de filho em levar a termo o trabalho iniciado em vida pelo pai, que havia escrito «per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas e ajuntara todas se a morte o nam consumira». Duas linhas de não pacífica leitura; todavia, um ponto será de aceitar: que Gil Vicente havia começado a preparar no final da vida a edição dos seus textos, sem ter logrado terminar a tarefa. Não é possível dilucidar se o adjetivo *grande* se liga a *livro* se a *parte*, mas o que se afigura evidente é que Gil Vicente procedeu do modo habitual na preparação de um original de autor a ser fornecido à oficina do impressor; um manuscrito que, terminado o trabalho de impressão, seria menosprezado ou destruído.

Por outras palavras, devemos imaginar uma situação normalíssima quanto aos procedimentos prévios à publicação do conjunto: o autor tinha ao seu dispor o acervo de longos anos de atividade dramatúrgica, formado de

certeza por cadernos manuscritos com os textos que haviam servido de fundamento às representações para que eles mesmos haviam sido escritos, a que, em momento posterior, houve que adicionar algumas anotações informativas de natureza factual (muitas são evidentes repositório histórico), que viriam a ser usadas nas didascálias na edição impressa, textos que poderiam não estar formatados para a composição tipográfica e subsequente oferta ao público leitor. Conservando consigo esses textos, a recolha não pode ter sido muito trabalhosa — a busca a que Luís Vicente alude diz mais respeito, com certeza, às composições inseridas no Livro Quinto. Não é improvável que desse *corpus* fizessem parte exemplares de edições avulsas iniciadas com a do *Auto das Barcas*, certamente de 1518. Já improvável seria a presença de algum dos originais desses folhetos para tipografia, porque a prática era serem destruídos ou deitados fora uma vez terminados os trabalhos de impressão.

No entanto, juntar os textos disponíveis, uma vez passados os respetivos *espetáculos teatrais* — falta saber como seriam as encenações em tempo da meninice de D. Sebastião, de que fala Luís Vicente —, não era tarefa que se devesse fazer de forma anárquica ou desordenada. De certeza foi concebido previamente um plano de conjunto, uma espécie de organograma com a divisão em secções, e deve ter sido ordenada a sequência dos textos em cada uma, ou fazendo uma lista de títulos ou, quem sabe, arrumando os cadernos por ordem, deixando aos filhos, nos longos anos até vésperas de 1561, a tarefa de levarem a cabo a cópia desses cadernos de modo a serem entregues ao tipógrafo. A grande questão, dada a total ausência de testemunhos manuscritos próximos do autor, consiste em conjecturar a diferença entre o estado dos textos primitivos e aquele que nos surge espelhado quer na *Compilação* com o *apuramento* a que se alude no prólogo de Luís Vicente, quer em folhetos avulsos. Não parece, contudo, desajustado opinar que «os textos dos autos [...] não sofreram o castigo da revisão definitiva do autor» (Pratt, 1970: 93).

O único testemunho fidedigno da vontade expressa do autor é o exemplar madrileno da edição avulsa da *moralidade* identificada no colofão como *Autos das Barcas*, que se diz ter sido *feito* «per sua mão», certamente em referência ao manuscrito entregue ao tipógrafo para a composição e im-

pressão, devendo provavelmente interpretar-se a frase «Corregido e empemido per seu mandado» (Révah, 1951: 52) como reportando-se ao trabalho de correção que, em regra, se fazia na oficina do tipógrafo, mesmo já na fase de impressão. No caso de 1586, operou-se com base nos textos impressos e de acordo com as limitações inquisitoriais, e é de anotar que André Lobato não diz utilizar fontes novas, como fizeram impressores de segundas edições de obras de outros autores. O «catarpácio grande de mão e de letra do pai» (Vasconcelos, 1949: 480) serviu com certeza de base à composição do texto impresso em 1561 e 1562, «cheio de erros» de natureza linguística e textual, mas de impossível recuperação porque, finda a impressão, teve o mesmo destino que os demais.

Todavia, uma pergunta se impõe: admitindo tudo isto (se possível), terá também Gil Vicente atribuído uma designação de género a cada um dos setores? Ou aquilo que hoje temos na *Compilação* é fruto de uma intervenção — condenável, segundo a crítica — dos filhos? Em bom rigor, nesta matéria pouco mais se pode adiantar que opiniões e hipóteses.

Começemos por salientar um primeiro ponto: ambos os prólogos enfatizam a natureza devota de muitos dos autos, tendo por implícita a sua utilidade; e ambos sublinham o agrado que a família real havia mostrado pelas representações vicentinas ao longo de uma trintena de anos. O de Luís Vicente vai mais longe e acrescenta que ainda nesses tempos se faziam representar autos do pai a D. Sebastião; quais, é que não indica. Tudo modos de consolidar a defesa da edição, com certeza tendo em mira os condicionalismos que os Índices da Inquisição já haviam colocado à leitura de algumas peças isoladas do pai.

Ora, a secção das peças de fundo religioso é colocada em primeiro lugar, com portada própria — se todos os Livros, exceto o Quinto, têm separadores na forma de página de rosto, o do Livro Primeiro é distinto do dos demais —, ocupando, portanto, uma posição de relevo, que evoca a estratégia anunciada, mas não exatamente concretizada, por Hernando del Castillo meio século atrás no prólogo ao seu *Cancionero General*, definindo nove secções, sendo a primeira de «obras de devoción y moralidad» e a última um apartado de «obras de burlas provocantes a risa», ou seja, indo do sério e do *utile* mais elevado para o jocoso e o mais *bumile*. O *Cancionero Geral*

de Garcia de Resende, cuja preparação Gil Vicente podia facilmente ter seguido, não serve aqui de modelo, porque não está dividido em secções.

Nestas circunstâncias, concentrar e arrumar num primeiro setor as peças de teor devoto, em contraste com um último preenchido por peças sob a designação de «farsas», parece decorrer de uma estratégia definida previamente, já constante do *livro* escrito por Gil Vicente, e não de uma iniciativa posterior; aliás, afigura-se pouco provável que, dispondo da cópia já *apurada*, entenda-se no sentido de suscetível de ser utilizada para base de trabalho tipográfico, de originais usados nas encenações pelos atores, Luís Vicente (ou os filhos que se sabe interessados na edição) tivesse desprezado esse trabalho e iniciado *motu proprio* nova cópia.

No Livro Primeiro, as designações genéricas são vagas (*auto, obra, representação*, correspondendo à imprecisão genológica do rústico pastoril) e a arrumação das peças não obedece à cronologia; os três primeiros formam um bloco materialmente individualizado tanto pela inscrição de «Laus Deo» antes do *explicit* do *Auto dos Reis Magos* como pela presença de uma tarja que preenche o espaço no fundo da página (fl. 7 v.º) (Reckert, 1983: 236). É corrente focar-se a redação pouco clara da didascália do primeiro auto, que pretende justificar como abertura do setor das *obras de devoção* uma peça de teor profano. Duas razões poderosas são aí sinalizadas: por um lado, a *visitação* feita «ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João, o terceiro...» (Vicente, 2002: I, 17) — sem dúvida, «um momo em miniatura» (Reckert, 1983: 233-34) — é apresentada como «a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou», o que está em sintonia quer com o testemunho de Garcia de Resende na *Miscelânea* quer com a preocupação manifestada por Gil Vicente em construir o esboço de uma biografia literária nessa zona inicial da *Compilação*; por outro, embora *feita* (ou seja *fabricada*) para um nascimento profano em junho de 1502, revestia-se de um claro sinal de apologia do monarca reinante à data da escrita da didascália, porque o paradigma do auto relacionado com o Natal surgia aplicado ao herdeiro do trono, o que não era de somenos importância do ponto de vista político para D. Manuel.

No entanto, importa captar ainda outros sintomas que indicam que às razões de género literário se sobrepuseram outras ligadas à imagem que

o autor pretendia dar de si ao leitor. É que esta primeira didascália é, na *Compilação*, de longe a mais minuciosa quanto à enumeração de altas personalidades da família real presentes na câmara da rainha, o que denuncia uma memória factual que o autor conservara e convoca no momento da organização dos seus textos para impressão. Para além disto, os enunciados que enlaçam os três referidos primeiros autos, além de sublinharem com ênfase a sua dependência face à poderosa rainha velha D. Leonor, instituem também uma narrativa biográfica que, a uma distância de cerca de trinta anos de permanente confiança da corte portuguesa, não podia deixar de ser valorizada. Acrescente-se que a deslocação para a última posição do Livro Primeiro do *Auto de S. Martinho*, tendo sido um dos mais antigos (1504), denuncia o isolamento temático do auto: é o único de assunto hagiográfico em Gil Vicente, com uma rubrica final que busca justificar a brevidade com o facto de a peça ter sido «pedida muito tarde» (Vicente, 2002: I, 366), aliás idêntica à do *Auto dos Reis Magos*, muito próximo em data (1503-1506), para o qual Gil Vicente, certamente por essa razão, se socorreu de textos precedentes, como a *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor* de Lucas Fernández, bastante anterior à data em que foi publicada (1514) (Rodrigues, 2002: 226).

A este primeiro bloco segue-se um outro iniciado com a *Sibila Cassandra*, representado à mesma D. Leonor no recém-fundado mosteiro de Xabregas com certeza no Natal de 1513 em presença das freiras e damas da nobreza (Rodrigues, 1999: 224), uma peça que encenava um tema de forte significado devoto e bem enraizado na tradição cristã medieval a partir dos *Oráculos Sibilinos IV* (Leite, 2009: 41; Rodrigues, 2006: 179). Trata-se de um conjunto de autos natalícios representados a D. Manuel e a D. João III, de que o último é o *Auto da Feira*, de 1527. Mas importa observar a sequência com algum detalhe. É que os quatro autos começados com *Sibila* e terminados com *Pastoril Português* incluem uma cena da adoração própria da festividade natalícia, recorrendo à fantasia do mundo pastoril e das suas marcas linguísticas, gestuais, de vestuário e costumes para avivar o contraste que sempre está presente na forma de pensar de Gil Vicente: a de que o homem, na sua existência terrena, se encontra imergido num *engano* de múltiplas facetas (Bernardes, 1996: 213, 235-236). Só que a adoração

pastoril sofre uma alteração precisamente no último dos autos citados, o *Pastoril Português*, de 1523: aqui, em vez da adoração do presépio, temos adoração da imagem de Nossa Senhora que uma pastora *achara, trazendo-a escondida num feixe de lenha* (Vicente, 2002: I, 147). Depois desta série, 1562 insere um outro auto natalício, o *Auto da Feira* de 1527, já sem a cena da adoração. No entanto, não deixa de ser de assinalar que tenha sido na metade inferior da página final do texto de *Mofina Mendes* — uma peça que conheceu com certeza duas representações, uma a D. Leonor em Xabregas e outra muito mais tarde, em 1534, a D. João III — que o tipógrafo de 1562 incluiu a única gravura desta impressão (fl. 25 v.º); por exemplo, não se serviu de nenhuma (e não seria difícil em matéria de cavalarias) para encher o espaço que ficou em branco no fim do *Dom Duardos* (fl. 137 r.).

Segue-se a segunda metade deste Livro Primeiro, ocupada por peças do tipo das *moralidades*. Também aqui o compilador procedeu a uma arrumação destinada a construir um bloco unido pelo motivo das barcas, que o leitor encontrava já anunciado na «Tabuada» como sequência de três *cenias*. Esta concentração propositada implicou a deslocação do *Auto da Alma* para antes da «barca primeira», que fora objeto da primeira impressão independente por parte do autor, de certeza em 1518. Um sinal da desmontagem da ordem cronológica encontra-se na redação atrapalhada da didascália de *Inferno*, querendo justificar a sua inserção «neste primeiro livro, nas obras de devação» com o facto de «a segunda e a terceira parte» terem sido «representadas na capela», quando ela o havia sido «de câmara» (Vicente, 2002: I, 215). Não faz sentido esta nota inicial; sucede, porém, que ocorrem várias vezes nas didascálias da *Compilação* informações que se reportam a um momento de representação mais recente (o caso atrás referido de *Mofina Mendes* é um deles), como foi o caso: a peça impressa com o título de *Auto das Barcas* deve ter sido encenada meses antes, no Natal de 1516, voltando a sê-lo no quarto de D. Maria, enferma do parto de D. António, de cujas complicações viria a falecer a 7 de março de 1517. O responsável pela didascália, lembrado certamente de uma similar justificação genérica relativa ao primeiro auto, fixou-se na informação mais relevante da memória histórica, relegando para segundo plano os critérios literários.

Na zona final deste Livro Primeiro meteram-se dois autos de teor bíblico, a *História de Deus*, de 1527 (com o *Diálogo sobre a Ressurreição*) e *Cananeia*, encenado em 1534 no mosteiro de Odivelas a pedido da respetiva abadessa. No fim incorporou-se o já recuado no tempo *Auto de S. Martinho*.

O Livro Segundo é o compartimento «das comédias», em número de quatro. Se a data de 1514 indicada para a *Comédia do Viúvo* está errada (a didascália é omissa quanto a dados históricos, precisamente como a da farsa dos *Físicos* no final do Livro Quarto) (Vicente, 2002: II, 417), devendo ser de antes de 1524 — já se tendo admitido que o texto reproduz o de uma edição avulsa (Reckert, 1983: 239) —, teremos aí um critério de base cronológica relacionado com D. João, ou seja, correspondente à segunda metade da produção dramática vicentina, já que a extensa *Comédia de Rubena* vem dita ter sido representada em 1521 quando D. João ainda era príncipe. É evidente que a didascália impressa como página de rosto do Livro Segundo foi redigida muito depois, já que se refere a ele como rei, semelhantemente a uma rubrica da *Comédia do Viúvo* que se reporta à presença de D. João III no serão em que a peça foi representada ainda na qualidade de príncipe (Vicente, 2002: I, 445), o que, a não ser que a dita rubrica seja de Luís Vicente (Reckert, 1983: 29-30), obrigaria a antecipar a data para antes de janeiro de 1522 ou a admitir mais do que uma encenação.

A temática deste conjunto de quatro peças designadas como «comédias» aponta para duas vertentes centrais: uma de natureza mais cortesanesca, relacionada com a problemática, bem enquistada na cultura poética dos cancioneiros, como seja o *requerimento de amores* ou o modo de cortejar a mulher, ou seja, o exercício do galanteio — nesse cenário de ostentação de gestualidades, verbalizações, sugestão de sentimentalidades e, por isso, de comportamentos —, que preenchia também a fantasia cavaleiresca da *Divisa da Cidade de Coimbra*; outra de fundo mais claramente doutrinário, centrada na ideia de que o homem vive *enganado*, não só em termos devotos, como os autos pastoris tinham frisado, mas também no domínio do comportamento terreno e, subseqüentemente, no da vida de corte, como enfatiza em 1536 a *Floresta de Enganos*, a última peça do autor, com um *explicit* que não pode ser do autor, obviamente. São todas peças de teor profano, como as que foram agrupadas no Livro seguinte «das tragicomé-

dias». Um aspeto, porém, as diferencia, não de natureza literária, mas pragmática: é que nenhuma delas vem reportada, na respetiva didascália, a eventos celebrativos, como sucede com quase todas desse Livro Terceiro.

As duas primeiras peças deste Livro Terceiro, *Dom Duardos* e *Amadis* (aliás bem separadas no tempo), são teatralizações de matéria romanesca, sem relação explicitada com um qualquer evento identificado, o que as afasta da prática das didascálias subsequentes; todavia, há que levar em linha de conta que a lógica de organização de uma coleção do género da *Compilação* podia ser mais tortuosa do que retilínea.

Este Livro constitui, sem dúvida, um dos maiores problemas da obra vicentina. Colocando-se numa perspetiva que pode não corresponder àquela que norteou o trabalho dos compiladores (pai e filhos), a crítica tem salientado não só a estranheza da designação de «tragicomédia» como também o próprio conteúdo do Livro.

Comecemos pelo princípio: a tragicomédia titulada *Dom Duardos*, provida de um *accessus* omisso quanto à data e local da representação a D. João III, aceitando-se que tenha ocorrido entre o início do seu reinado e 1525. Em 1562 vem encabeçada pela designação de «Tragédia de Dom Duardos», o que, para além do mais, é um caso único na *Compilação*, já que os títulos das peças são indicados nas «Tabuadas» e não à cabeça de cada uma (mas em três tragicomédias vêm também em *explicit* final: *Frágua*, *Apolo* e *Júpiter*). Importa sublinhar aqui uma marca do livro *cancioneiro* evidente aos olhos de um leitor quinhentista (um leitor que não seria um *homem de letras* necessariamente, mas um *letrado*, fidalgo ou não, apreciador da literatura cortesanesca): o emprego de fórmulas do tipo «O auto que se segue», «E esta primeira», «A obra seguinte», «A comédia seguinte», «Esta seguinte farsa» assegurava, num procedimento idêntico ao dos *cancioneiros*, a continuidade material dos textos oferecidos. E vale a pena anotar desde já que é no Livro Terceiro, «das tragicomédias», que a quase totalidade das didascálias inclui o título respetivo, aspeto que de algum modo o individualiza.

Ora, se é verdade que os termos *auto*, *farsa*, *comédia*, *moralidade* se encontram em passos autênticos do autor, tal não sucede com *tragicomédia*. No entanto, anote-se que todas as didascálias do Livro Terceiro incluem a designação genérica de «tragicomédia», assim como as do Livro Segundo

classificam as quatro peças de «comédias»; no Livro Quarto, «farsa» identifica o género, exceto em três casos.

Por outro lado, a 2.^a edição da *Compilação* feita em Lisboa por André Lobato, findo o prazo de dez anos concedido pelo Privilégio de 1561 e já afeiçoada às censuras inquisitoriais, oferece uma versão de *Dom Duardos* bastante distinta da de 1562, dotada de um frontispício típico das impressões avulsas de textos dramáticos e com um prólogo-dedicatória endereçado a D. João III, sem data e sem alusão a uma representação, o que indicia que o impressor de 1586 simplificou o trabalho de corrigir o texto da edição anterior para o adaptar às censuras exigidas já pelo Índice de 1551 reproduzindo, no fundo, um folheto das várias edições avulsas existentes. Na verdade, *Dom Duardos* foi, com *Inferno*, a peça mais difundida de Gil Vicente, em grande parte por causa do *romance* de D. Duardos com que termina e que cedo se difundiu (já anda no *Cancionero de Romances* de Antuérpia). Mas aquilo que tem atraído mais a atenção da crítica é o primeiro período desse prólogo com uma justificação de doutrina literária: «Como quiera [...] que las Comedias, farças, y moralidades que he compuesto en seruicio dela Reyna vuestra tia (quanto en caso de amores) fueron figuras baxas, enlas quales na auia cõueniente rethorica [...] Conosci q[ue] me cumplia meter más velas a mi pobre fusta.» (Vicente, 2002: IV, 308.) Não inclui *tragicomédia*.

Importa atender a três pontos: em primeiro lugar, neste passo parece ter mais em vista o leitor de uma edição, buscando sensibilizá-lo para algo de mais elevado em matéria de amores; em segundo, pretende sinalizar uma fronteira entre um passado correspondente ao *serviço da rainha vossa tia*, D. Leonor, e os tempos novos, correspondentes da nova fase que inicia ao serviço de D. João III, para o que anunciava ser necessária uma *mais conveniente retórica*; algo diferente das *comédias, farsas e moralidades* precedentes. Teria em mente, nesses anos em que o teatro do castelhano Bartolomé Torres Naharro não lhe foi alheio, uma nova designação genológica? Ou esta surgiu mais tarde, ao organizar o plano que havia de servir de base à arrumação das peças na *compilação* que iniciou? Em terceiro lugar, as classificações e denominações genéricas da atividade literária em língua vulgar de forma mais ou menos ligada à cultura das cortes, nesse ainda *outono* da Idade Média, eram suficientemente movedi-

ças e livres de constrangimentos normativos para se poder exigir um rigor semelhante ao que vigorará na cultura humanista classicizante. O próprio *Dom Duardos* é exemplo de tal, porque existiu com toda a probabilidade uma edição avulsa castelhana da *tragicomédia* com o título de *Farsa de Dom Duardos* (Infantes, 1992: 104,122); também em Castela pelos mesmos anos correu uma redação de *Inferno* intitulada *Tragicomédia alegórica del parayso y del infierno* (Infantes, 1992: 112). Ora a osmose no comércio dos livros entre Castela, sobretudo Sevilha, e Portugal, sobretudo Lisboa, era grande (Sá, 1983: 71-72).

Voltando ao prólogo-dedicatória conservado na impressão de 1586: retoma, até pela apresentação tipográfica, uma qualquer edição em folheto; o *Rol dos livros defesos* editado em Lisboa em 1551, o primeiro impresso pela Inquisição portuguesa, inclui sete títulos vicentinos, com o *Dom Duardos* à cabeça, o que é prova de que estava disponível para leitura. Mais eloquente é ainda a presença de 60 versos do *Romance de Dom Duardos* na folha final de uma publicação do tipógrafo sevilhano Bartolomé Pérez em 1530, numa versão mais próxima de 1586. Tudo leva a crer que o impressor sevilhano, que se interessou por Gil Vicente no quadro de relações de comércio de livros entre Sevilha e Lisboa, entendeu preencher, como era bastante habitual — por exemplo os textos no final da *Farsa Penada*, um deles retomando como *chiste* o romance da *Menina e Moça* «Pensando-vos estou filha» ou no final do *Auto de Santa Caterina* uma versão castelhana do romance vicentino à aclamação de D. João III (Vasconcelos, 1922) —, o espaço livre sobrando do folheto que imprimia nessa altura com um trecho da impressão que então, há que supô-lo, tinha entre mãos uma edição completa do *Dom Duardos*, saída antes de 1539, provavelmente com o termo «farsa» na portada (Infantes, 1992: 102, 104). No entanto, não menos significativa que a enumeração dos géneros no prólogo de 1586 talvez seja a proclamação de que, com a peça, Gil Vicente pretendia anunciar algo caracterizado por *uma retórica mais conveniente* (o termo *conueniens* pertence ao léxico técnico da retórica).

Se repassarmos, em alinhamento cronológico, e até onde as datações o permitem, os autos da *Compilação* que, no corpo do texto — portanto não na condição de paratexto —, incluem alguma observação sobre a arte poé-

tica, verificaremos que todos pertencem ao período joanino da sua atividade. É o *Auto Pastoril Português* (1523), é a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), é o *Triunfo do Inverno e do Verão* (1529), é *A Farsa da Lusitânia* (1532); além, claro, da versão avulsa de *Dom Duardos*.

Em todos estes casos o autor exprime a intenção de oferecer algo de *novo* ao seu público: em 1523 temos a referência ao Gil «que faz os aitos a el-rei», que teria solicitado ao Lavrador, Vasco Afonso, que *previcasse um antremês cá na capela* (Vicente, 2002: I, 137), preferindo este outra coisa: «Aito cuidoo que dezia / e assi cuidoo que é / mas nam já aito bofê / como os aitos que fazia / quando ele tinha com quê.» Ora se *novidade* há neste auto é, com certeza, a substituição da adoração do presépio pela «imagem de nossa senhora» que a pastora Margaída tinha *achado*. Na comédia de 1527 *sobre a Divisa de Coimbra*, o leitor encontrava uma das raras reflexões sobre preceptística literária nos versos de arte maior sobre a distinção entre comédias («começa em dolores; / e inda que toque cousas lastimeiras» termina, segundo a doutrina medieval, em coisas de prazer) e farsas («sabei que as farsas todas chocarreiras / nam são muito finas sem outros primores» isto depois de o *autor* haver *ordenado de representar* ao rei uma «história de gosto e sabor» sobre «cousas [que] passaram na serra onde estais / feitas em comédia mui chã e moral / e os mesmos da história polo natural / e quanto falaram nem menos nem mais», numa remissão direta para a retórica da comédia (Vicente, 2002: I, 452, 453) (Ferreira, 2003: 15).

Na peça de 1529, *Inverno*, a figura do Autor abre a cena com considerações sobre a diferença, no plano das manifestações da alegria — festejava-se o nascimento da infanta D. Isabel, que só viveu três meses —, entre o que havia sido costume «de vinte anos acá» e os tempos de *agora*, pelo que era preciso «fazer a farsa distinta» (Vicente, 2002: II, 77), em castelhano, «porque quem quiser fingir / na castelhana linguagem / achará quanto pedir». O *romance*, em castelhano com que se encerra o *Triunfo do Inverno* e a primeira parte da tragicomédia, é, em linguagem poética cancioneril, uma apologia majestosa e eloquente de D. João III, evocando a especial proteção divina ao reino e império lusitano desde Afonso Henriques. Será que o tom de alguma lamentação inicial desta peça, sobre o esmorecimento das *festas* de outros tempos, traduzia algum desconforto com o facto de ter nascido uma menina

e não um rapaz que pudesse prevenir a garantia da sucessão do trono (o primogénito, Afonso, pouco durara, e viva estava só a infanta D. Maria)?

Finalmente, em 1532, no *Auto Chamado de Lusitânia*, «uma das mais complexas» de Gil Vicente (Vasconcelos, 1949: 31), escondido no final das farsas, respeitante ao momento em que os festejos deviam enaltecer a importância do momento político, com a alegria do monarca em ver nascer um rapaz, de novo Gil Vicente retoma o tópico da necessidade de *auto novo*: «*Pera que cumpridamente / aito novo enventemos / vejamos um excelente / que presenta Gil Vicente / e per i regeremos.*» (Vicente, 2002: II, 392.) A novidade era relativa, pois retomava-se uma matéria fantasiosa de cariz cavaleiresco, amplificada pela evocação do saber que o autor havia alcançado «há três mil anos» de «ũa generosa ninfa» «Naquela cova Sebilária» (Vicente, 2002: II, 395). Mas acaso a necessidade, de algum modo urgente, da *invenção* de um *auto novo* não faria lembrar a bíblica necessidade do epinício — o *canticum novum* — de que o Profeta se fizera eco (Isaías, 42:5)?

Por outras palavras, ao longo do reinado joanino e ainda nos últimos anos da sua atividade, Gil Vicente parece querer manter estimulado o interesse do seu público privilegiado; quem sabe se estas alusões à sua capacidade de inovação não refletem sensibilidades que não lhe seriam totalmente favoráveis, como deixa transparecer a didascália de *Inês Pereira*, de 1523, numa alusão biográfica a «certos homens de bom saber» (homens de letras?) que duvidavam da autoria das suas obras, alusão que não consta da didascália da edição avulsa, de cuja família o folheto de Madrid faz parte.

Nestas circunstâncias, apoiar uma condenação radical do termo «tragi-comédia» com o fundamento de que, uma dezena de anos antes, o não incluía nas designações genéricas até então por si praticadas afigura-se exagerado, atribuindo ao filho a responsabilidade da iniciativa. Porque é que Gil Vicente não poderia ter modificado a sua visão crítica quando, já perto do fim da vida, teve de delinear o plano para *compilar* as suas obras, se, no momento de encetar a tarefa de copiar os seus autos para os fazer imprimir, introduziu — *trabalhou a copilação delas*, como se exprime no prólogo —, obviamente, correções e juntou anotações que visavam o esclarecimento do leitor, sem, no entanto, chegar a um apuramento textual e literário de tipo filológico que, ao tempo da impressão de João Álvares, se

havia tornado relativamente corrente? Devemos, além disso, ter ainda presente que a prática corrente na emenda textual se fazia em grande parte durante a fase de impressão tipográfica. Uma amostra clara de tal procedimento (terá sido Luís Vicente quem acompanhou a impressão na fase lisboeta?) encontra-se no exemplar de Harvard da *Compilação* de 1562, no texto da *Floresta de Enganos*, no fim do Livro Segundo, onde a folha *CXVII* revela que se procedeu ao acrescento de cinco linhas (Camões, 2002, III: XVIII-XIX; Reckert, 1983: 211).

Importa, porém, observar se este Livro Terceiro é, de facto, um aglomerado inorgânico de textos ou se, de forma distinta, não se encontra regido por algum critério organizativo.

A peça de abertura, *Dom Duardos*, aborda, em registo dramático, um assunto romanesco muito bem conhecido, por divulgado através de variadas formas de manifestações da cultura de corte — desde a narrativa romanesca até às representações teatralizadas do género dos momos —, ou seja, aquilo que vinha anunciado na didascália em português de 1562 («os amores de dom Duardos, príncipe de Inglaterra, com Flerida, filha do Emperador Palmeirim de Constantinopla» (Vicente, 2002: I, 517)) e em castelhano na de 1586, num estilo mais sugestivo e atrativo para o leitor do folheto («nuevamente hecho sobre los muy delicados amores de don Duardos, príncipe de Inglaterra, con la hermosa Flérida, hija del Emperador de Costantinopla. Hecho por Gil Vicente. Agora de nuevo emendado y puesto en perfección») (Vicente, 2002: II, 595). A peça seguinte, *Amadis*, toma também um assunto romanesco bem conhecido da cultura cortesã relativo aos amores entre Amadis e Oriana; em 1586 possui uma a folha de rosto do tipo usado nos folhetos dramáticos, o que indicia que também para essa edição se deve ter recorrido a um texto avulso impresso.

Ou seja, este Livro Terceiro abre com duas peças de fundo cavaleiresco-cortesano, muito apreciado em festas de corte (Asensio, 1974: 25; Reckert, 1983: 39); não obstante, em 1562, em relação a ambos só se dizer que foram representados a D. João III, sem informação do momento — para o *Amadis* indica-se a data de 1533, portanto já da fase final da atividade vicentina —, há que conjecturar que corresponderam a algum momento da vida cortesã mais significativo; o *Amadís* (não a peça vicentina), por exemplo, foi re-

presentado em Burgos em 1570 nas festas de recepção de Ana de Áustria, como *comédia* que incluiu vários *entremeses*, segundo um modelo de encenação à italiana (Ferrer Valls, 1993: 28, 191).

Isto significa que, na abertura do Livro Terceiro, estas duas peças se destinavam a instituir, no que dizia respeito à problemática dos *amores* (enamoramentos, modos de comportamento, paradigmas narrativos e dialógicos, de atrativo tratamento teatral), uma distinta linguagem face àquela que Gil Vicente havia utilizado em autos de fundo pastoril ou mesmo farsesco, abordando, por exemplo, os *amores loucos* entre pastores, claramente disfuncionais no contexto altamente regulado da corte. Não será demais sublinhar que a exemplificação dos comportamentos amorosos — estamos numa linguagem teatral que, além das palavras, necessita dos gestos, vozes, vestes, cenários, músicas, coisas que as rubricas internas indicam com frequência no texto impresso — é realizada mediante figuras tipificadas, cujas atitudes eram expectáveis pela assistência. Aliás, talvez importe acentuar também que o discurso teatral vicentino não fala *objectivamente* da corte para um auditório da cidade; Gil Vicente não precisa de descrever ou caracterizar os modos da corte porque o seu auditório atual era ela mesma. Em sentido estrito, os dois versos do *Auto em Pastoril Português*, «um que nam tem nem ceitil / que faz os aitos a el rei» (Vicente, 2002: I, 137), reportam-se exatamente a essa função — Gil Vicente, um «oficial de Palácio» ao serviço da corte por incumbência régia (Reckert, 1983: 175) por parte de alguém que a tem como público primeiro.

Por isso, quando aborda, *coram principe*, em registo satírico alguns comportamentos, por exemplo em matéria de amores ou de devoção, que são, em si mesmos, desvios ridicularizáveis do arquétipo cortesanesco (autênticos *enganos* sobre que ainda em 1533, em *Agravados*, insiste), atua na perspectiva de que a corte não se revia necessariamente neles: como as crónicas anotam, reis, rainhas, damas, grandes senhores podiam participar em momentos de ostentação espetacular, como bailes e momos, onde atuavam como figurantes — por exemplo no combate entre bons cavaleiros e cavaleiros selvagens —, numa tradição de participação das «gentes de palácio nas representações» que se manterá no século seguinte (Lobato, 1997: 89). Pode imaginar-se, por exemplo, o que para tal assistência havia

de significar o «instinto nutritivo» que muitas figuras vicentinas manifestam (Bernardes, 1996: 328) num ambiente cujos membros participavam dos faustosos banquetes de palácio, abundantes em requintadas iguarias, verdadeiras teatralizações da *dignitas* real. De certo modo, Gil Vicente alinhava pela doutrina exposta por Garcia Resende no seu prólogo de 1516: a *arte de trovar* devia epifanizar os *feitos* do príncipe, feitos de armas e feitos de poesia, mas também exercer uma sátira corretora dos desvios comportamentais face ao arquétipo cortesão. Ora, em boa medida isto prolonga a linguagem dos cancioneiros, tanto na individualidade das composições (versificação, tipo de estrofes, etc.), como na relação dos textos com o ambiente cortesão.

Por isso há que sublinhar a importância capital de uma cena inicial de *Dom Duardos*, cujo sentido foi justamente evidenciado em estudo recente (Bernardes, 1996: 322s). Trata-se do momento em que, terminado o duelo — teatralizado na linguagem conhecida dos momos — entre D. Duardos e Primaleão, filho do Imperador, e ficando diante da assistência «Flérida assentada com a Emperatriz, entra Camilote, cavaleiro selvagem com Maimonda, sua dama pola mão e, sendo ela o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louvando» (Vicente, 2002: II, 520). Vale a pena transcrever a rubrica na versão de 1586: «Apartarse han estas figuras y entra Camilote y Maymõda, la más fea criatura que nunca se vio, y Camilote loándola dice.» (Vicente, 2002: II, 599.) A diferença parece evidente: em 1562, a rubrica, ancorando-se na narrativa romanesca, não só refletia a necessária progressão da ação dramática como também suscitava a imaginação do leitor para o enquadramento cortesão, onde a ação se desenrolava, aspeto que fica esbatido na rubrica de 1586. Por isso, e com toda a pertinência, a importância da rubrica introdutória deste par cavaleiresco, que tão grotescamente se apresentava numa corte imperial à maneira das entradas nos romances de cavalaria, foi justamente realçada pelo significado que continha (Bernardes, 1996: 327). Nessa zona inicial surge aludida, mais do que equacionada, uma teoria do amor e a sua força que a cultura ficcional e poética trazia desde a cortesia medieval («Parece [a Maimonda ‘cume de toda a fealdade’] a la reina Dido / y Camilote a Eneas») (Vicente, 2002: I, 525), segundo a qual o *grande deus* Cupido *dava* «a los rusticos pastores» o mesmo «amor encen-

dido» que a *nós*, conhecedores e praticantes da cortesia, espelhada também nos cancioneiros.

Não se tratava, porém, de um grotesco *sem conveniente retórica* como seria se os figurantes pertencessem ao mundo das *figuras baixas* tais como pastores, alcoviteiras, clérigos — lembre-se a parodização de comportamentos cortesões por figuras que, de direito, não podiam pertencer ao mundo da cortesia, como o Frade da *Barca do Inferno*, quando entra «com ãa Moça pola mão e vem dançando, fazendo a baixa com a boca» (Vicente, 2002: I, 227), numa apropriação da gestualidade das boas maneiras do galanteio cortesão só aceite pelo contrato prévio da convenção farsesca, ou o Frei Paço de *Agravados*, peça omitida em 1586 — e outras conotadas com o mundo real, mas de figuras cavaleirescas que significavam e ostentavam, teatralmente, uma inversão dos altos valores da cortesia; no caso concreto da encenação vicentina — e é preciso ter em conta o papel que a imaginação e a fantasia dos assistentes desempenhava na maneira de conceber a teatralização da diegese —, o par selvagem entrava no espaço físico de uma corte controlada pelo «poderoso rei dom João, o terceiro deste nome em Portugal», num claro abuso dos verdadeiros valores e dos modos cortesãos com que ela se identificava.

Vale a pena sublinhar esta dimensão, pois a lição que se podia — e devia — tirar do absurdo de tal ousadia revelava-se não só como doutrina da própria peça — D. Duardos é um paradigma de sofrimento e de comportamento amoroso — aspeto que não foi alheio à dedicatória «Al pueblo portugués» na mais importante edição moderna da obra (Vicente, 1942) — o qual se cristalizou na cultura cortesanesca, como atestam citações em obras como a *Arte de Galantería* do Conde de Vimioso (Portugal, 2012: 111) — mas também como sinalização semântica para o conjunto subsequente do Livro Terceiro da *Compilação*.

A seguir a estas duas peças de assunto romanesco e de exemplaridades de cortesia — de matriz cancioneril: enamoramento e comportamento amoroso —, está a *Nau d'amores*, encenada aquando da primeira entrada em Lisboa de D. João III e D. Catarina em 1527, com um sentido que já foi posto em evidência (Rodrigues, 1999: 85), seguida de uma que lhe era anterior em data, a *Tragicomédia da Frágua*, posta em cena dois anos atrás,

em Évora, para os esponsais desse matrimónio; depois vem a *Exortação da Guerra*, representada em tempos de D. Manuel, com o introito do Clérigo Nigromante que, entre as maravilhas que promete, inclui a metamorfose da «dama esquiva» diante do seu «galante» (tópico cançãoeiril), peça que, no entanto, inclui referências a sucessos posteriores; a seguir, *Templo de Apolo* de 1526, usada para celebrar a partida da infanta D. Isabel «quando casou com o imperador Carlos» (Vicente, 2002: II, 9), sucesso já anunciado na precedente; depois, *Cortes de Júpiter* de 1521 (1519?), portanto do final do reinado de D. Manuel, na partida de sua filha D. Beatriz para Saboia; segue-se a *Pastoril da Serra da Estrela*, de 1527, no nascimento da infanta D. Maria, que em 1543 se viria a casar com Filipe II; depois, *Inverno e Verão*, no nascimento da infanta D. Isabel em 1529 — nasceu em abril e faleceu logo em novembro, o que sugere o espaço de tempo reduzido de que Gil Vicente deve ter disposto para organizar e encenar uma peça bastante longa e complexa; por fim, *Agravados* de 1533, quando nasce o infante D. Filipe (corresponderá aos títulos perdidos *Aderência do Paço* ou e *Vida do Paço*, a sugerirem temática cançãoeiril, ou estes escondem «um texto de António Ribeiro Chiado, depois editado como *Prática d’Oito Feguraz*? [Mateus, 1993, 318]). Mas antes dessas tragicomédias deviam ter sido inseridas *Lusitânia* (1532) e *Jubileu de Amores* (1525?-1531)...

Oito títulos que formam um agrupamento no interior do Livro Terceiro. Contudo, a sua ordenação cronológica teria sido: *Guerra*, *Júpiter*, *Frágua*, *Apolo*, *Nau*, *Estrela*, *Inverno*, *Agravados*. Ou seja, existiu um tratamento especial para produzir uma sequência pautada por critérios distintos da simples arrumação por datas.

Ora, colocar *Nau* antes de *Frágua* era realçar os *amores* do novo casal régio que entrava na cidade cabeça do seu *imperium*. Mas, e importa anotá-lo, Gil Vicente não passa o limiar do imediatismo do espaço cortesanesco, pois que não avança para uma visão mais política da «celebração da identidade histórica de Portugal» na sua realização imperial, e o papel que a aristocracia titulada reservava para si (Aubin, 1996: 29). Como várias vezes sucede na *Compilação* — seja exemplo convocável o *explicit* de *Dom Duardos* em 1562, quando se diz ao leitor que o romance final foi *dito* duas vezes, uma *representado*, outra *cantado*, dado ausente de 1586, ou

das *Cortes de Júpiter* que encerraram com um romance cantado uma vez *a quatro vozes* e uma segunda *a modo de chacota* (Vicente, 2002: II, 51) —, uma rubrica preserva a memória do sucesso ao informar que «Foi posta no serão onde se esta obra representou ãa nau da grandura de um batel» (Vicente, 2002: I, 623). Ora, uma entrada régia era mais significativa do que os esponsais (D. Catarina não esteve presente), embora a encenação tivesse incluído «um muito fermoso Castelo» que, segundo a didascália, era *metáfora* da própria Catarina. Portanto, precedidas pelas peças de apologia do modelo do amor cortesano-cavaleiresco, surgiam as duas obras de exaltação do *amor real* — um tema que a literatura joanina não desprezou. As subseqüentes *Guerra*, *Apolo* e *Júpiter* lembravam momentos festivos relacionados com casamentos de infantas, no quadro de uma política de alianças externas desenhada por D. Manuel: *Guerra* profetizava sucessos que já pertenceram ao reinado joanino, *Apolo* festejava o casamento de D. Isabel (filha de D. Manuel) com o futuro Carlos V, uma ligação de grande sentido político que D. Manuel tanto acarinhara e insistira com o herdeiro para que a levasse a termo e que, por isso mesmo, significava muitíssimo mais do que o casamento anterior de D. Beatriz com Carlos III de Saboia. Um dos momentos altos da grandiosidade ostentatória que D. Manuel imprimiu às festividades foi o «grande serão» no paço, «numa gramde salla armada toda de muy rica tapeçaria d'ouero e muyto alcatifada», onde o rei, infantas, damas e «hos galantes que hiam a Saboya» dançaram, após o que e para encerrar o serão «se começou hũa muyto boa e muyto bem feyta comedia de muytas figuras muyto bem ataviadas e muy naturaes [...] cousa bem ordenada e bem a proposito» (Resende, 1994: 499); tratava-se das *Cortes de Júpiter*, em 1562 carimbada de «tragicomédia». Não obstante, o termo «comédia» não tem, no passo de Garcia de Resende, um sentido literário preciso (aliás aquilo que prendeu a sua atenção como aspeto memorável foi precisamente a dimensão espetacular da peça), do mesmo modo que quando, referindo-se no *Genethliacon* à peça encenada em Bruxelas, o *Jubileu de Amor(es)*, André de Resende aproxima a sátira vicentina da *comoedia* latina, emprega esse termo sob a sugestão clássica e não propriamente como qualificativo genérico específico da mesma (Vasconcelos, 1949: 10).

No terceiro segmento arrumavam-se três tragicomédias relacionadas com três partos de D. Catarina: Maria em 1527, Isabel em 1529 e Filipe em 1533 (morreria em 1537, deixando de novo o problema do trono em suspenso até nascer D. João). Mas no dia de Todos os Santos de 1531 tinha nascido o príncipe D. Manuel, um filho varão de importância fulcral para o reino, já que o único rapaz nascido desde o casamento, D. Afonso, tinha morrido muito cedo; dos quatro filhos nascidos, o casal tinha viva só a infanta D. Maria, para cujo nascimento em 1527 fizera Gil Vicente a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, onde o Parvo já deixava entender que, se Deus não fizesse *às vezes as cousas a través*, teria sido motivo de verdadeiro contentamento o nascimento de um rapaz e não da infanta (Pimpão, 1963: 91). Em termos políticos — e assegurar a continuidade do trono, no contexto peninsular de meados do século XVI, era crucial —, o nascimento de um herdeiro *desejado* (Buescu, 2008: 197) era, por consequência, um acontecimento que obrigava a um realce especial. Por isso, o nascimento suscitou festejos no reino; em Bruxelas realizaram-se as festas faustosas promovidas pelo imperador, tio do príncipezinho, e descritas por André de Resende, nas quais se incluiu a representação de uma peça vicentina perdida, o *Jubileu de Amor*, e aquelas que o embaixador D. Pedro de Mascarenhas também levou a cabo. Quiçá não seja de excluir a hipótese de a não inclusão — por iniciativa do autor? — dessa peça, com um título onde o lexema *amor(es)* evoca outros dois títulos vicentinos relacionados com o casal régio, ter resultado do conhecimento que naturalmente houve nos meios diplomáticos de Lisboa de reações negativas como as manifestadas *in loco* pelo cardeal Aleandro.

Contudo, a peça que, na *Compilação*, está relacionada com o nascimento tão desejado de um filho varão encontra-se não na companhia das tragicomédias de eventos idênticos, mas relegada para a penúltima posição do Livro Quarto, «das farsas», isto é, para o fim das obras de teatro *compiladas* para 1562. Trata-se do *Auto Chamado da Lusitânia*, representado em 1532, «porque não pôde em Alvito» (Vicente, 2002: II, 392), ou seja, no ano seguinte ao nascimento. E, contudo, atendendo à importância do evento e à hierarquia de ordenação que, neste mesmo Livro Terceiro, se havia instituído quanto às peças precedentes, *Lusitânia* (e *Jubileu...*) devia, talvez,

estar antes de *Estrela*: celebrava, em linguagem de exortação, algo bem mais importante do que os nascimentos de Beatriz, Isabel e Filipe. A transferência da peça para o final das farsas significa uma clara desvalorização e constitui, com certeza, o caso mais concreto de manipulação do que devemos admitir ter sido o plano desenhado pelo autor. Mas, a ser assim, acaso será de proceder ao *trabalho de rectificação* de uma *modificação arbitrária da cronologia vicentina* (Révah, 1975: 22), se esta não fazia parte do projeto inicial da *Compilação*? Não se trata de interferências no terreno textual, mas da desvalorização de uma peça que, de certeza, se revestiu aos olhos do autor de grande significado.

Como trinta anos antes, aquando da adaptação do auto pastoril rústico da natividade sagrada a um acontecimento terreno, a peça celebra o nascimento de um príncipe que se pensava e *desejava* viesse a ser o herdeiro do trono; em 1502, a linguagem dramática habitual para uma tal festividade aconselhou o recurso a uma *rusticitas* contrastante com a *urbanitas* cortesã mais refinada. Em 1532, o Licenciado, ao introduzir a segunda parte de *Lusitânia*, declarava perante os monarcas, cortesãos e damas, «Que a corte / é um precioso norte / que guia os mais sabedores [...] E pois o primor inteiro / nace aqui em tais lugares / e todo o al é grosseiro» (Vicente, 2002: II, 393). Ou seja, a corte é um lugar de formação, refinamento e eloquência que espantara os rústicos, marcados por uma gestualidade incivilizada e por uma rudeza e um arcaísmo linguístico geradores, só por si, do riso (Tavani, 1965: 25). Trinta anos mais tarde, já marginalizada essa *rusticitas* pastoril, Gil Vicente usa a linguagem *chã e natural* que preconizara para a comédia, devendo observar-se que, apesar de denominada de «farsa», a primeira parte da peça não é de registo *chocarreiro*.

A cena do Judeu alfaiate que manda sentar o filho para começarem ambos o trabalho que os marcava socialmente, enquanto à filha Lediça cabiam as tarefas que se esperavam das moças honestas dentro de casa, cena que além de incluir, frente a uma assistência de senhores cujo ideal era a honra das armas, um momento de fanfarronice ridicularizadora do Judeu com assomos de agressividade guerreira — logo no início bem dizia a filha Lediça que o pai «nam era de arte / senam pera cavaleiro» (Vicente, 2002: II, 381) —, serve para avivar o contraste entre esse mundo do «primor

inteiro» e a grosseireza de tudo o que com ele não se identificava: «nam presume o soveiro / de dar tâmaras doçares». O que não inviabilizava a velha tradição de crítica moral à vida áulica, que se insere em *Agravados*.

Ora, para celebrar um tão alto sucesso como era o nascimento de um príncipe herdeiro, impunha-se, assim o propõe o judeu Jacob quando chega a casa do Pai, oferecer à assistência uma nova *invenção*: «Pera que compridamente / aito novo enventemos / vejamos um excelente / que presenta Gil Vicente / e per i nos regeremos» (Vicente, 2002: II, 392), até porque, como se dizia no próprio texto, esse D. Manuel era «desejado»; diz o judeu Jacob: «E também o príncipe / nunca meteu aqui pé / de nós seja festejado / como era desejado» (Vicente, 2002: II, 392). A cidade, numa linguagem diferente da alegoria da *Nau* aquando da entrada do casal na sede do Império, toma a iniciativa de uma celebração alegórica. A rubrica de 1562 informa que «Saem-se elas», ou seja, a Mãe e Lediça, porque Jacob assim o mandara (é uma casa urbana: «Vão-se todas ao sobrado»), para deixarem o espaço livre para a teatralização da alegoria a ser introduzida, segundo uma estrutura literária que se pretende diferente, com recurso a um argumento em prosa justificado pela necessidade de abordar de forma clara aquilo que não era mais do que fantasia romanesca. Era aí que a «obra» ia verdadeiramente começar, tratada «por altas figuras e com doce retórica e escolhido estilo» (Vasconcelos, 1949: 9), com os versos finais do Licenciado a dizerem alto e bom som qual era uma virtude do autor: «E como sempre isto [a solidez e a clareza das obras] guardasse / este mui leal autor...» (Vicente, 2002: II, 395.) Proclamação sonora: nos últimos anos da sua vida, Gil Vicente parece querer solidificar uma afirmação autoral, ligada ao serviço do monarca («mui leal autor»), aspeto que os paratextos da *Compilação* não deixaram escapar. Mas sublinhe-se um ponto: o contraste tão habitual entre o mundo da corte e o mundo da rusticidade e da incivilidade capaz de gerar o cómico pela linguagem, gestualidades, gostos ou interesses, revela-se aqui — quase no final da carreira! — de certa forma inovado pela diferença enorme entre uma alegoria de amores pseudomitológica, que projeta a amplificação da Lusitânia como terra da grandeza cavaleiresca, e uma precedente cena da vida banal na cidade, sem dimensão épica glorificadora — os versos entoados pelo pai dom Judah e pela Mãe pertencem

ao mais tradicional romanceiro e cancionero —, que o detalhe realista e comezinho investido enfatiza.

A didascália de 1562 refere-se unicamente ao argumento da primeira parte da peça, dita uma «farsa» que tem por núcleo o «razoamento de uns judeus», sem aludir ao leitor à segunda parte, uma alegoria pseudo-histórica, radicada na mitologia da matéria romanesca relativa às ficções cavaleirescas da Grécia e da Hungria, aquelas que João de Barros utilizara para construir a sua *Crónica do Imperador Clarimundo*, saído precisamente no início do reinado de D. João III, alegoria essa que estava encabeçada por um outro longo argumento dito em prosa «porque a cousa que é segura / procede do fundamento» (Vicente, 2002: II, 395). Idêntica justificação será usada na *Floresta de Enganos*, de 1536, no ponto de passagem à matéria novelesca dos *enganos* de sedução amorosa que envolvem Grata Célia da parte de Cupido e do casamento com o Príncipe de Grécia, no fundo o modelo vicentino para abordar a temática cortesã e cancioneril do *requerimento de amores*. É aí que se integra o diálogo entre Todo-o-Mundo e Ninguém, cuja leitura a Inquisição havia proibido em 1551. Mas anote-se que censura não incide expressamente sobre a cena inicial da família judaica, mas sobre a lição extraível pelos leitores desse diálogo *diabólico*, suscetível de gerar escândalo; a Inquisição reagiu mais à violência satírica verbal e, às vezes, licenciosa do que ao que poderia parecer um tratamento mais simpático da burguesia da Judiaria.

Perante isto, a conclusão mais evidente parece ser que, não se devendo atribuir ao próprio Autor a deslocação desta tragicomédia, cujo evento ele de certeza lembrava, e tendo em conta que ao tempo em que estava a *compilar* os seus autos a Inquisição ainda não tinha em pleno funcionamento a censura às leituras, haverá que responsabilizar o filho por esconder *Lusitânia* no fim das farsas, talvez porque, apesar de o Rol de 1561 autorizar expressamente que as obras do pai corressem tal como estavam a ser impressas já nesse ano, dez anos depois o ambiente aconselharia a pegar no tema dos Judeus com algumas cautelas. Ou será que o epíteto de *desejado* usado por Jacob podia suscitar algum incómodo nos tempos em que o *desejado* era D. Sebastião?

Depois das tragicomédias vinham, no Livro Quarto, as farsas, também designadas às vezes como «obras de folgar», segundo o modelo do já antigo

cancioneiro castelhano de 1511. Não há, neste Livro, sinais de um reordenamento das peças fora da cronologia; a troca de posição entre o *Auto da Índia*, representado a D. Leonor em 1505, e *Quem Tem Farelos?* talvez resultasse da bastante favorável aceitação deste. Em último lugar está o *Auto dos Físicos*, também proibido no Índice de 1551 e omitido em 1586, uma peça certamente ainda do período manuelino e cuja didascália é omissa quanto a datas e circunstâncias da representação.

O Livro Quinto acolhe as «obras meudas», provavelmente aquelas que mais terão escapado à procura de Luís Vicente. Mas o primeiro texto, a glosa do «*Salmo de Miserere mei Deus*», inspirado num dos mais comoventes «livrets de dévotion qui ont remué les consciences au temps de la Réforme», ou seja, a meditação de Savonarola sobre o *Miserere* (Bataillon, 1974: 155), constitui um dos textos certamente mais importantes de Gil Vicente. Estamos já numa zona da edição de 1562 onde a apresentação tipográfica se revela mais pobre (o Livro Quinto nem tem frontispício próprio): modo de embaratecer os exemplares ou necessidade de apressar o termo da impressão, colocando os livros à venda? Que Luís Vicente cuidou de controlar as vendas é manifesto no colofão. Falta saber se, como fizera meio século atrás Hernando del Castillo, também lavrou, em tabelião, um contrato comercial com o tipógrafo.

A similitude sugerida entre a *Compilação* e um «livro e cancionero» obrigava a abordar os procedimentos de enlaçamento dos autos, mediante fórmulas enunciativas que, de facto, vinham da prática cancioneril. E para uma perspetiva mais concreta do trabalho *depois do espetáculo teatral* havia que sondar as marcas conservadas em didascálias, *accessus*, rubricas e *explicit*. Elas mantinham, frequentemente, uma memória histórica, impossível de descolar da biográfica, que, no fundo, procura fundamentar a insistência que nos prólogos iniciais se faz sobre o *serviço* de Gil Vicente ao longo de dois reinados, ininterruptamente. Mas não há espaço aqui para tal.

BIBLIOGRAFIA

Asensio, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 134-176.

- (1974), *Estudios Portugueses*, «De los momos cortesanos a los autos caballeros de Gil Vicente», Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aubin, Jean (1996), *Le Latin et l'Astrolabe. Recherches sur le Portugal de la Renaissance, son expansion et les relations internationales*, Lisboa-Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, «Duarte Galvão», 11-48.
- Bataillon, Marcel (1974), «Une source de Gil Vicente et de Montemor: la méditation de Savonarole sur le *Miserere*», in *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, 2.^a ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (1996), *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Buescu, Ana Isabel (2008), *D. João III*, Lisboa, Temas e Debates.
- Camões, José (2002), introdução a *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols., vol. 1, XI-XIII.
- (2007), *Bens que vêm por mal: eliminação de candidatos a títulos de teatro português*, «Estudos», Lisboa, FLUL, 509-518.
- Castro, D. João de (2011), *A Aurora da Quinta Monarquia (1604-1605)*, ed. de João Carlos Gonçalves Serafim, Porto, Afrontamento.
- Ferreira, José Alberto (2003), *Das coisas «todas chocarreiras» (o quarto livro)*, «Adágio», 34-35, 2, Évora, CENDREV.
- Giner, Miguel M. García-Bermejo (1998), «Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática», *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hasenohr, Geneviève (1990), «Les manuscrits théâtraux», in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, dir. Henri-Jean Martin, Jean Vezin, Paris, Promodis.
- Infantes, Víctor (1992), *En el Siglo de Oro. Estudios y Testos de Literatura Áurea*, «Scripta Humanistica», Potomac, The Catholic University of America.
- Leite, Mariana (2009), «Gil Vicente leitor de Afonso X. Sobre o 'Auto da Sibila Cassandra' e a 'General Estoria'», *Seminário Medieval*, ed. José Carlos Miranda, Porto.
- Lobato, María Luisa (1997), *Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias*, «La década de oro de la comedia española. 1630-1640», Almagro, Universidad de Castilla — La Mancha, 89-114.
- Mateus, Osório (1993), *O Título Perdido*, «Românica», 1-2, Lisboa, FLUL, 317-321.
- Oliveira, António Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (1963), *Gil Vicente. Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela*, Coimbra, Atlântida.
- Portugal, D. Francisco de (2012), *Arte de Galantería*, ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, CIUHEUP.
- Pratt, Óscar de (1970), *Gil Vicente. Notas e Comentários*, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- Reckert, Stephen (1983), *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Resende, Garcia de (1994), *Livro das Obras de Garcia de Resende*, ed. crítica de Evelina Verdelho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Révah, I. S. (1951), *Recherches sur les Oeuvres de Gil Vicente. I. Édition critique du premier «Auto das Barcas»*, Lisboa.
- (1975), *Études Portugaises*, ed. Charles Amiel, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, Maria Idalina Resina (1999a), «Deambulações e inquietações em torno do *Auto da Sibila Cassandra*», *Via Spiritus*, 6, Porto, CIHEUP, 193-225.

- (1999b), «De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no Teatro Ibérico», *A nave que parte e a cidade que fica: a propósito da Nao d'Amores de Gil Vicente*, Lisboa, Teorema, 85-107.
- (2002), «Gil Vicente e os Ermitãos: Tradição e Paródia», *Via Spiritus*, 9, Porto, CIHEUP, 217-254.
- (2006), *De Gil Vicente a «Um Auto de Gil Vicente»*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sá, Artur Moreira de (1983), *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, Lisboa, INIC.
- Tavani, Giuseppe (1965), «Introduzione» a *Gil Vicente, Comédia de Rubena*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Valls, Teresa Ferrer (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Universidad de Sevilla/Universitat de València.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1922), *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- (1949), *Notas vicentinas preliminares duma edição crítica das Obras de Gil Vicente. Notas I a V*, Lisboa, Revista Ocidente.
- Vicente, Gil (1942), *Tragicomedia de Don Duardos*, ed. e notas de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC.
- (2002), *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols.

XVII

O papel da música no teatro de Gil Vicente

José Camões

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Nas manifestações teatrais portuguesas mais antigas que se encontram documentadas, a música surge como elemento integrante em diversos níveis. Ocorre, por exemplo, como número de programa paralelo — lembremos a mourisca retorta executada em 1490 na cidade de Évora por ocasião das festas do casamento do príncipe D. Afonso, filho de D. João II, com a princesa D. Isabel, filha dos reis católicos. Esse momento musical foi registado por alguns cronistas, entre os quais Garcia de Resende que, no capítulo 123 da sua *Vida e feitos del rei D. João II* (1545: 74c-75c), o descreve:

E houve aí ãa muito grande representaçam dum rei de Guiné em que vinham três gigantes espantosos que pareciam vivos, de mais de quarenta palmos cada um, com ricos vestidos, todos pintados d'ouro que parecia cousa muito rica, e com eles ãa mui grande e rica mourisca retorta em que vinham dozentos homens tintos de negro, muito grandes bailadores, todos cheos de grossas manilhas polos braços e pernas, douradas, que cuidavam que eram d'ouro e cheos de cascavês dourados e muito bem concertados, cousa mui bem feita e de muito custo por serem tantos, em que se gastou muita seda e ouro, e faziam tamanho roído com os muitos cascavês que traziam que se nam ouviam com eles.

O ruído que os cascavéis e manilhas produziram não terá deixado ouvir as palavras que cantavam ou até as da leitura do breve que o rei da Guiné ofereceu à princesa, escrito pelo coudel-mor Francisco da Silveira, copiadas

também por Garcia de Resende, desta vez no *Cancioneiro Geral* de 1516 (f. 23b). Creio que se trata de um dos registos mais antigos das palavras proferidas em espetáculo de teatro em Portugal e seguramente o mais antigo da convenção de língua de negro criada para o teatro:

A mim rei de negro estar Serra Lioa
 longe muito terra onde viver nós
 lodar caitbela tubao de Lisboa
 falar muao novas calar pera vós.
 Querer a mim logo ver vós como vai
 leixar molher meu partir muito sinha
 porque sempre nós servir vosso pai
 folgar muito negro estar vós rainha.

Aqueste gente meu taibo terra nossa
 nunca folgar andar sempre guerra
 nam saber qui que balhar terra vossa
 balhar que saber como nossa terra.
 Se logo vós quer mandar a mim venha
 fazer que saber tomar que achar
 mandar fazer taibo lugar Des mantenha
 e logo meu negro senhora balhar.

O acompanhamento por música das ações e das palavras no teatro é mecanismo de que o espetáculo teatral não prescindirá nos séculos seguintes. Gil Vicente irá incluí-lo nas suas obras de modos variados e imporá também uma nova função da música no teatro, memória talvez do que acontecia nos serões: o remate do espetáculo. Nas suas produções, o teatro, e até talvez o serão em que se representa, termina quase sempre com música, anúncio de fim de festa. Das 45 ações teatrais que se conhecem, concebidas por Gil Vicente, em apenas 9 não existe menção explícita de concluírem com música instrumental, canto ou dança. O paradigma é o da *Comédia sobre a devisa da cidade de Coimbra*: «E assi fenece esta comédia, saindo-se com sua música», sem, no entanto, haver indicação de instrumentos, mas com apar-

to musical que se adivinha de monta, como acontece, também, no auto ou na farsa da *Fama*: «Aqui coroam as Virtudes a Fama e a põem em seu carro triunfal com música e assi a levam e se acaba esta susodita farsa.»

A história da cultura dá a Gil Vicente o lugar de autor literário, dramaturgo, encenador e ator. Ficam ainda por mencionar outros talentos que possuía, e que, de momento, só podem ser encontrados no interior da própria obra, entre eles o de músico. No final do *Auto da Sebila Cassandra*, representado a D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus, em Xabregas, uma peça de devoção que termina com a adoração do presépio, em oração, as personagens pastoris das sibilas e dos profetas bíblicos cantam uma cantiga que, segundo a didascália, foi «feita e ensoada polo autor». Pela rubrica seguinte, sabemos que para além de ter sido cantada foi também dançada, seguindo-se-lhe ainda um vilancete, talvez também ele cantado e dançado. E sabemos, sobretudo, que a música foi composta pelo próprio Gil Vicente. No *Breve Sumário da História de Deus* regista-se um romance que «fez o mesmo autor ao mesmo propósito». O verbo fazer refere claramente a composição poética, mas pode ser que indique também uma nova toada ou melodia ao som da qual era cantada, salvaguardando a possibilidade de ter sido executada com melodia alheia já existente, como era prática comum.

As didascálias deixam bem entender que é esse o programa do teatro: finalizar com música; mas a informação é bastante escassa e genérica. Por vezes adianta-se um pouco e explicita-se o género de composição ou de baile com que se dá fim ao teatro: chacota, folia, canto de terreiro, três por três ou uma suíça. Normalmente, o final é pautado com o entoar e o bailar de uma cantiga ou de um vilancete, nas peças de cariz profano, como farsas ou comédias, ou com um qualquer cântico religioso nas obras de devoção. No entanto, esta aparente sistematização nem sempre se aplica com um rigor absoluto, bastando atentar no caso do *Auto da Fé* — uma explicação do significado da liturgia — que termina com uma forma poética de «ensalada», que desta vez até «veio de França», aparentemente imprópria de uma manifestação religiosa.

Contudo, nota-se que, com alguma frequência, há uma tentativa de ajustar a música à ocasião em que se representa ou que se representa. A cantiga que

dá fim à farsa do *Juiz da Beira* é adequada à naturalidade do protagonista, que se deslocou da província à corte, em Lisboa, e elogia as serranas beirãs a par das virtudes da serra da Estrela¹.

Fim da farsa do Juiz da Beira. Saíram-se todos cantando a cantiga seguinte:

Vamos ver as sintrãs, 891
 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.
 São pastoras tam louçãs
 que a todos fazem guerra
 bem desd'o cume da serra.

Ainda na mesma ordem de criação de referente reconhecível é o contraste entre harmonia e desarmonia com que os dois destinos das almas são sonoramente convocados, no final de *Purgatório*, na «cantiga muito desacordada» com que os diabos levam o Tافل e no canto dos Anjos que transportam o Menino: «Saem-se os Diabos do batel e com ãa cantiga muito desacordada levam o Tافل. E os Anjos cantando levam o Menino e fenece esta segunda cena.» Muito a propósito, a tragicomédia da *Exortação da Guerra*, que insta o público a contribuir com donativos avultados para uma expedição militar ao Norte de África, termina com uma marcha militar que organiza uma coreografia em caracol. Não se sabe se houve música instrumental a acompanhar o canto e a dança, mas a verdade é que nos versos se prevê uma qualquer melodia indicada com «Ta la la la lão ta la la la lão», numa espécie de contraponto ao recitado/declamado, num esquema que se repete por três estrofes.

¹ Cita-se por *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

Todas estas figuras se ordenaram em caracol, e as vozes cantaram e representaram o que se segue cantando todos:

Ta la la la lão ta la la la lão. 559

ANIBAL Avante avante senhores
que na guerra com razão
anda Deos por capitão.

CANTAM Ta la la la lão ta la la la lão.

Quase epítome desta adequação a uma verosimilhança absoluta é o final da tragicomédia *Nau de Amores*, que termina com a partida da nau simbólica de Lisboa, encenada com os mesmos preparativos com que da Ribeira zarpavam as naus da carreira da Índia, havendo o cuidado de indicar minuciosamente o modo como cada personagem deveria cantar:

Começaram a cantar a prosa que comumente cantam nas naus à salve, que diz: Bom Jesu nosso senhor, tem por bem de nos salvar etc. O Velho cantava coma velho, o Negro após ele coma negro, e respondiam-lhe os passageiros a quatro vozes de canto d'órgão. E com isto se vão com a Nau e fenece esta tragicomédia.

A polifonia é um modo a que Gil Vicente recorre mais de uma vez. A já referida ensalada que veio de França para o *Auto da Fé* é cantada a quatro vozes, os Cavaleiros que se apressam para o Paraíso na Barca do Inferno «vêm cantando a quatro vozes», na tragicomédia das *Cortes de Júpiter* há um romance que «os Planetas e signos cantam a quatro vozes pera com as palavras dele e música desencantarem a moura Tais de seu encantamento».

Na *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, o «canto de órgão» não parece ajustado ao que se representa e a rubrica nota-o: «Ordenaram-se todos estes pastores em chacota como lá [na Beira] se costuma, porém a cantiga dela foi cantada de canto d'órgão.» Todavia, poderá ter sido invenção adequada ao espaço e à festa em que o teatro se apresenta.

A cantiga executada é um vilancete que retoma aspetos formais e temáticos das antigas cantigas de amigo:

Nam me firais madre 710
que eu direi a verdade.

Madre um escudeiro
da nossa rainha
falou-me d'amores
vereis que dezia
eu direi a verdade.

Falou-me d'amores
vereis que dezia
quem te me tivesse
desnuda em camisa 720
eu direi a verdade.

Ocasões há em que o final da função teatral é executado com maior estrondo pomposo, de grande efeito espetacular, adequado à solenidade do narrado ou do celebrado. É o que acontece no final do *Breve Sumário da História de Deus*, em que a aparição do Cristo da Ressurreição se faz ao som de trombetas e charamelas.

Contribui para este aparatoso final o *Diálogo de uns Judeus*, agora também eles contaminados pelo regozijo que o tempo da ressurreição propicia, numa espécie de convite à festa comunitária (é bem possível que os versos se dirijam também aos espectadores e não apenas às figuras do auto):

Chacota na mão, fender os ouvidos 313
a quem nos ouvir. Alto, começar
a travar dos vestidos e cabecear.

Caso único parece-me ser o do *Auto de Mofina Mendes* em que o número musical final tem as partes bem distribuídas pelos diversos executantes: os anjos tocam os instrumentos, as Virtudes cantam e os pastores bailam.

Esta rubrica aponta para a existência de uma especialização dos intérpretes, o que nem sempre acontece nos demais textos de Gil Vicente, em que o

desempenho de uma personagem exige talentos diversos por parte do ator, como voz afinada para o canto e até competência para tocar algum instrumento musical, normalmente a viola no ambiente urbano e gaita ou um instrumento de sopro no mundo rústico. As representações contam, muitas vezes, com cantores que entram exclusivamente no número final. No *Breve Sumário da História de Deus* há a menção explícita à entrada dos cantores que «trazem ãa tumba onde vem ãa devota imagem de Cristo morto»; o remate festivo da *Comédia do Viúvo* requer também a atuação de quatro cantores que andam «um compasso ao som de uma cantiga»; no *Auto dos Físicos* entram «quatro cantores que cantam a vozes uma ensalada»; e em *Amadis de Gaula* e em *Dom Duardos*, têm papel atribuído umas «donzelas músicas».

Aliás, Gil Vicente conhece bem a gama de cantores e, no seu teatro, brinca com os cantores da corte:

SOL	Irão todolos cantores contrasaltas, carapaus os tiplés, alcapetores enxarrocós, os tenores contrabaxas, bacalhaus. <i>(Cortes de Júpiter)</i>	252
-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

O hábito, talvez normativo, de terminar o teatro com alguma forma de canto deveria estar de tal modo enraizado na expectativa do público que o efeito de surpresa por omissão é matéria do remate da farsa do *Clérigo da Beira*:

E ao que quereis saber das damas e amadores o domingo que vier eu direi quanto souber delas e seus servidores. Insinar-vos-ei então cantigas com que folgueis e agora nam canteis	906
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

fique por concurção
que esse dia cantareis.

Seria por falta de tempo? Por falta de cantores? A verdade é que este é um dos exemplos evidentes em que a ausência de música final parece ter estado programada. Pelo menos houve a necessidade de explicá-la e, até, de desculpá-la.

Mas a música no teatro de Gil Vicente está longe de ser confinada ao papel de um elemento de remate. Muitas das peças integram a execução musical ao longo do espetáculo, se bem que de forma ligeiramente diferente entre si.

Casos há em que a música é quase constante durante a representação. Acontece na *Farsa da Lusitânia*, e de formas variadas. Esta farsa comporta dois momentos distintos: uma espécie de prólogo que encena o dia-a-dia de uma família judaica e a encenação da origem mitológica de Portugal. No prólogo, Gil Vicente utiliza a música como meio de definir traços característicos das personagens: pai e filho, alfaiates, acompanham a costura entoando um romance que conta as aventuras do Cid Campeador na conquista da cidade de Valença aos mouros — «Ai Valença guai Valença» — ao passo que a mãe tem uma predileção especial por cantigas de tema amoroso, entoando uma verdadeira cantiga de amigo de sabor medieval, já um pouco em desuso no tempo de Gil Vicente — «Donde vindes filha, branca e colorida?» —, o que provoca o desabafo próprio da masculinidade:

Se a cantiga nam falar	308
em guerra de coitiladas	
e d'espadas desnudas	
lançadas e encontradas	
e coisas de peleijar	
nam nas quero ver cantar	
nem as posso oivir cantadas.	

Na segunda parte da farsa, a música continua a definir personagens, chegando mesmo a servir para as identificar: «este é o Maio o Maio é este»

canta a personificação deste mês ao entrar em cena. É também ao som de música que surgem as deusas greco-romanas invocadas por Lusitânia, com a particularidade de cantarem e falarem em «ciganês»:

Vem estas deosas em dança ao som desta cantiga:

Luz amores de la niña	692
qué tan linduz ujuz ha	
qué tan linduz ujuz ha	
ay Diuz quién luz haverá	
ay Diuz quién luz cervirá.	

Mesmo quando não é executada, a música é várias vezes referida na obra, a modo de comentário à situação representada. Momentos há no desenrolar da intriga em que a inclusão, nos diálogos das personagens, de versos de cantigas populares na época faz ecoar melodias e sentidos na cabeça dos espectadores. É o caso do romance «La bella mal maridada, de las más lindas que yo vi» — um dos grandes êxitos de finais do século xv que perdura durante quase todo o século xvi —, cuja recitação de alguns versos esparsos vai invocando o destino reservado à jovem Lusitânia se chegar a casar com Mercúrio, incapaz para a consumação do casamento, como o próprio confessa:

FEBRUA	Que este galán desposado	914
	<i>de los más lindos que yo vi</i>	
	es planeta venerado	

[...]

VÉNU	Las aves a la desposada ⁹⁵⁴
	sabes que se monta ahí?
	Cantarle han por alvorada
	<i>la bella mal maridada</i>
	<i>mal gozo viste de ti.</i>

As deusas, depois de darem lugar ao célebre quarteto Todo-o-mundo e Ninguém / Dinato e Berzabu «Tornam à sua cantiga, bailando todos ao som dela», como informa a rubrica. Voltarão ainda ao canto para darem fim à farsa.

É assim na quase totalidade do teatro de Gil Vicente. A música cantada vai integrando a ação desenrolada, quase sempre a propósito. No *Auto de Mofina Mendes* há mesmo uma canção de embalar — «Em este passo chora o menino posto em um berço, as Virtudes cantando o embalam, e o Anjo vai aos Pastores e diz cantando» — que pode ser a mesma entoada pelos Anjos, em circunstâncias idênticas, no *Auto da Sebila Cassandra*:

Ro ro ro	653
nuestro Dios y redentor	
no lloréis que dais dolor	
a la virgen que os parió	
ro ro ro.	

A propósito de cantigas de embalar é de referir a *Comédia de Rubena*. Uma Feiticeira, que tem a seu cargo a criação de uma menina recém-nascida abandonada pela mãe, procura uma Ama que a ajude na tarefa. Um dos requisitos para ser admitida é a de ter um repertório variado de cantigas com que possa entreter a menina. O passo é fonte documental que atesta a circulação dessas formas musicais na Península Ibérica:

FEITICEIRA	E que cantigas cantais?	614
AMA	A criancinha despida	
	Eu me sam dona Giralda	
	e também Val-me Lianor	
	e De pequena matais amor	
	e Em Paris está don'Alda.	
	 Dime tú señora di	
	Vámonos dixo mi tío	
	e Levade-me por el río	

e também Calbi orabi
 e Levantei-me um dia
 lunes de mañana
 e Muliana Muliana
 e Nam venhais alegria.

E outras muitas destas tais

que se encontram realmente no teatro de Gil Vicente.

As sonoridades que acompanham a palavra podem por vezes não ser estritamente do domínio musical, produzindo, contudo, uma espécie de contraponto ao discurso.

A cantiga do namorado dirigida à mulher amada chega a ser tema de um longo número da farsa *Quem Tem Farelos?* Aires Rosado, um escudeiro pobre mas continuamente namorado, como informa a rubrica inicial, prepara-se para ir fazer uma serenata à sua amada. O seu criado e um amigo espreitam-no e ouvem-no a afinar a voz, antes de partir para a rua onde vive a jovem. Trata-se da única música escrita por Gil Vicente que chegou até nós e, diga-se, numa forma muito rudimentar. São sucessões de notas que podem indicar um solfejo ou um ensaio de melodia, mas a verdade é que respeitam a métrica da redondilha e rimam com outros versos:

Canta o Escudeiro:

Ré mi fá sol lá sol lá.

202

APARIÇO Vês ali o que t'eu digo.
 ESCUDEIRO Que diabo falas tu?
 CANTA fá lá mi ré ut.
 FALA Nam rosmêes tu comigo
 CANTA un día era un día.
 APARIÇO Oh Jesu que agastamento.
 ESCUDEIRO Dá-me cá esse estromento.
 APARIÇO Oh que cousa tam vazia.

O talento musical de Gil Vicente continua a manifestar-se na cena seguinte, a da serenata propriamente dita, em que o pobre escudeiro se vê interrompido pelo ladrar e ganir dos cães, pelo miar dos gatos e pelo cantar dos galos, que, tal como acontece com as notas musicais, integram os versos e a forma estrófica:

*Tange e canta na rua à porta de sua dama Isabel e, em começando a cantar
Si dormís doncella, ladram os cães:*

	Hão hão hão hão.	215
ESCUDEIRO	Apariço mat'esses cães ou vai dá-lhe senhos pães.	
APARIÇO	E ele nam tem meo pão.	

Canta o Escudeiro:

Si dormís doncella
despertad y abrid.

[...]

APARIÇO	Olhai aquele desvario.	280
CÃES	Hão hão hão hão.	
ESCUDEIRO	Nam ouço com a cainçada rapaz dá-lhe ãa pedrada ou fart'-os eramá de pão.	
APARIÇO	Co as pedras os ajude Deos.	
CÃES	<i>Hão hão hão hão.</i>	

Uma pedra mais pesada irá fazer ganir os cães:

APARIÇO	Toda esta pedra é tam leve tomai lá esta seixada.	291
CÃES	Hã hã hã hã.	

APARIÇO Perdoai-me vós senhor.
 ESCUDEIRO Ora o fizeste pior
 ah pesar de minha mãe

Entram em cena os gatos:

Nam há cousa que mais m'agaste 301
 que cães e gatos também.

GATO Miau miau.

ESCUDEIRO Oh que bem,
 quant'agora m'aviaste.

Mais tarde cantarão os galos e o escudeiro aproveita a nova interrupção para integrá-la na serenata que faz:

GALOS Cacaracá cacaracá. 346
 ESCUDEIRO Mea noite deve ser.
 APARIÇO Já fora rezão comer
 pois os galos cantam já.

Escudeiro cantando:

Cantan los gallos
 yo no me duermo
 ni tengo sueño.

Não é caso único em que a musicalidade dos versos de Gil Vicente se compõe com recurso a elementos paramusicais. Na *Tragicomédia Nau de Amores*, o frade doudo talvez imite uma campainha ao entrar em cena («Frade doudo: Tingue tingue tingue tingue») e na *Tragicomédia Triunfo do Inverno* soa por várias vezes um apito que, também ele, «toca» em verso, durante uma tempestade marítima:

APITO Pii pi pi pi pi. 628
 GRIGÓRIO Tanto monta assoviar

coma aquilo que sé 'li.

(Tragicomédia do Inverno e Verão)

O universo musical de Gil Vicente pode ser recuperado muitas vezes através das notações musicais que acompanham, em diversos cancioneiros ibéricos, as cantigas, vilancetes e romances que Gil Vicente escreveu ou utilizou².

Seja exclusivamente instrumental, seja cantada ou bailada, no elenco das peças de Gil Vicente a música ocupa um lugar de protagonista.

2 Manuel Morais identificou já as fontes musicais do teatro de Gil Vicente em «Música para o teatro de Gil Vicente (Fl. 1502-1536)», em *Gil Vicente 500 Anos depois*, vol. II (org. Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva, Cristina Almeida Ribeiro), Lisboa, INCM, 2003, pp. 45-115, tendo também editado, com os Segréis de Lisboa, o CD *Música para o Teatro de Gil Vicente 1502-1536* (Potugaler, 2003) com algumas dessas composições.

XVIII

Actores y técnicas de representación en tiempos vicentinos

Tatiana Jordá Fabra

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

1. ESTUDIOS Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN SOBRE LOS PRIMEROS REPRESENTANTES

El estudio del actor y de su técnica de representación resulta del máximo interés para recuperar un arte de frágil memoria que, formando parte del patrimonio cultural, es asimismo una herramienta de reconstrucción de las poliédricas prácticas escénicas del Quinientos peninsular. El estudio de estas prácticas se ha centrado hasta el momento, como es lógico, en el estatuto textual de los diversos dramaturgos; pero otros campos de conocimiento, como el de la interpretación o aquellos a quienes fue confiada esta, ofrecen una gran fragmentación, cuando no una práctica escasez documental al ser el del actor, entretenedor o intérprete un arte que, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, no ofrecía tratados o poéticas explícitas.

No obstante, contamos con algunos interesantes trabajos, sobre todo procedentes de la filología italiana, que han tratado de comprender el mundo del actor medieval. Así lo hace Luigi Allegrí en su «Aproximación a una definición del actor medieval»¹ y que, incluso, nos ofrece un breve recorrido pedagógico por el oficio — incluyendo el Quinientos — en *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*². Pese a que el libro se

1 En Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (Octubre-Noviembre de 1992)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gilalbert, 1995, pp. 125-136.

2 Roma, Carocci editore, 2005 (Ed. ut. 2012).

centra en los cómicos italianos, es un precedente claro de la utilidad de esta senda y, además, sus bases teóricas son extrapolables en cierto modo al territorio peninsular. En la misma línea que Allegri, encontramos también los trabajos de Luís Quirante Santacruz, quien dedicó gran parte de sus reflexiones al teatro medieval, tanto en lengua castellana como en catalana³.

El estado de la cuestión es, pues, mínimo si lo comparamos con otras épocas, aunque se percibe un interés creciente por ello. Hasta el momento, algunos especialistas de la filología hispánica se han mostrado atraídos por la sociología del comediante y la puesta en escena durante el siglo XVI, si bien la técnica de representación es todavía un territorio muy poco explorado. En los años 60, se publicó el trabajo pionero de Jean Duvignaud⁴, que abrió la senda para que otros autores como Manuel Sito Alba, casi dos décadas después, llamaran la atención hacia los representantes de un teatro que ya exigía algo más que gesto y movimiento⁵. Por su parte, Maria Grazia Profeti ha realizado también investigaciones de gran utilidad para la comprensión de la génesis y desarrollo de esta generación preprofesional, si bien centra su atención en la relación del actor con el resto de elementos del hecho teatral: público, escenario, autor y circunstancias. Su *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*⁶ es, sin duda, una obra de referencia en la comprensión del nacimiento de la conciencia de profesionalidad en el teatro peninsular. También lo son a este respecto los estudios de José Luís Canet Vallés, quien ha dedicado algunos de sus trabajos a reflexionar sobre la progresiva profesionalización de aquellos primeros representantes y, más concretamente, de la genera-

3 Cf. Quirante Santacruz, «La ciudad en el templo: La consuetud de Santa Ágata», en Rodríguez Cuadros (ed.): *Cultura y representación...*, pp. 171-189; «Sobre el actor en la Baja Edad Media», en Evangelina Rodríguez (coord.): *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, vol. I, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 91-120.

4 *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.

5 «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», en J. M.^a Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 155-471. Más concretamente pone como ejemplo la *Farsa o cuasicomedia de Prabos y Antona* de Lucas Fernández, p. 379.

6 María Grazia Profeti, Florencia, La casa Usher, 1994. Sigue esta línea en otro artículo indispensable: «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en VV. AA., *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla la Mancha, 1995, pp. 69-88.

ción de los autores-actores⁷. Finalmente, cabe mencionar los estudios de Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García, autores que han indagado sobre el ámbito paraprofesional de los autores donde se produce el paso desde un estadio meramente artesanal o gremial al profesional surgiendo así las primeras compañías; sobre el oficio de representar — tanto en su aspecto sociológico y organizativo, como económico y legal — de los primeros cómicos en el Madrid del siglo XVI y el carácter de las actividades teatrales en las que participaban⁸.

Más recientemente, Teresa Ferrer ha profundizado en el lugar social del comediante de la época o en el funcionamiento de las compañías. Tiene, no obstante, algunos estudios en los que sí especula sobre qué consistía la representación. Por ejemplo, en su capítulo incluido en la *Historia del teatro español* dirigida por Huerta Calvo, Ferrer da cuenta del lugar ocupado en la Corte por estos primeros actores, así como de las circunstancias y espacios de representación. Señala casos puntuales de Lucas Fernández o Juan del Encina, en los cuales va operándose un cambio en la relación entre actor/autor y público, al mismo tiempo que maduraba paulatinamente la técnica de representación⁹. Así resume su punto de vista sobre el estadio de la representación en esta época:

En España durante las primeras tres décadas del siglo los espacios de representación cortesana aparecen monopolizados por las églogas pastoriles, que constituyen básicamente teatro de la palabra, con poca elaboración de la parte material de la representación (limitada fundamentalmente al vestuario y al *atrezzo* pastoril).¹⁰

En páginas posteriores, vincula las prácticas cortesanas con el fasto y las máscaras originadas en el momo medieval, dedicando el resto del estudio al

7 Cf. «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, vol. 16, 1997, pp. 109-120; «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en Teresa Ferrer y Manuel Diago (coords.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 79-90.

8 *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.

9 Huerta Calvo, op. cit., p. 9.

10 *Idem, ibidem*.

proceso de profesionalización del actor y de las primeras compañías¹¹. De hecho, es esta época y sus protagonistas quienes acaparan los estudios posteriores de Ferrer, sobre todo en su *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español* (DICAT):¹² una enorme catalogación de la documentación generada por la actividad teatral a partir de la década de 1540, lo que lo convierte en una herramienta de gran ayuda para conocer el funcionamiento del teatro como negocio, la historia y articulación de las compañías, acercándonos de este modo al oficio de ese actor ya profesional.

En cuanto a las monografías sobre el actor, debe mencionarse el libro — más de divulgación que de investigación — de Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*¹³, dedicando sus esfuerzos a explicar la vida cotidiana del oficio del actor de la escena siglodorista, incidiendo de nuevo, sobre todo, en los aspectos sociológicos de la profesión. Eso sí, la imagen del actor plasmada en alguno de sus estudios como la de un «perito en el rito de la representación» que cumple «la misma función que el sacerdote que celebra el misterio eucarístico»¹⁴ rodean al actor de un aura innecesariamente mística y poco ajustada a la documentación real.

Si buscamos trabajos enfocados totalmente en la técnica del representante, sólo encontramos precedentes claros en el Barroco, periodo en el que culmina la profesionalización y técnica actoral alumbrada en el siglo XVI. Es todavía indispensable el breve estudio de Juan Manuel Rozas «Sobre la técnica del actor barroco», que abría un fructífero camino con este tipo de afirmaciones:

Podemos entender un soneto culterano o un capítulo conceptista. Es un problema casi exclusivo de sabiduría filológica. Pero ante un texto de la comedia nueva nos faltan dos dimensiones imposibles de reconstruir: el ademán

11 También son interesantes otros trabajos dedicados al teatro cortesano de la misma autora como *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books-I.V.E.I., 1991, y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València, UNED, Universidad de Sevilla, 1993.

12 Kassel, Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro. Biografías y Catálogos, 2008.

13 Publicado en Madrid, Castalia, 1993.

14 «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en José M.ª Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, p. 25.

y la entonación. Nos bastarían unas pocas «fotos» — aunque fijas —, un trozo de película — aunque fuese muda —, un fragmento de grabación — aunque sin imagen —, para iluminarnos de forma insospechada. Hemos de pensar lo cerca que estará el teatro del siglo xx para los hombres de siglos futuros ante la posesión de obras y obras grabadas — imagen y sonido — que les dejamos.¹⁵

Casi una década después, la crítica filológica mantenía las mismas inquietudes que había puesto sobre la mesa Rozas; y prueba de ello fue el libro coordinado por José M.^a Díez Borque *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* ya citado anteriormente. En él se reunieron interesantes ensayos sobre el oficio y técnicas de representación del actor barroco, entre los que destacan el de Víctor Dixon «Manuel Vallejo: un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)»¹⁶ y, sobre todo, las páginas a cargo de Evangelina Rodríguez bajo el epígrafe «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria.»¹⁷ Destacamos este último porque, además de centrarse en la técnica actoral alejándose de la sociología del comediante o de la pura teoría sobre el hecho teatral, supone el anticipo del libro posterior *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*¹⁸. En él se elaboran hipótesis concretas acerca del modo o modos de representar del actor del siglo xvii y se abre una nueva perspectiva metodológica para el estudio científico de un «arte» o técnica que ya existía aunque no se hubiera conceptualizado teóricamente.

No obstante, otros trabajos de Rodríguez Cuadros exploran estos senderos, entre los que cabe subrayar el realizado junto a Luís Quirante y Josep Lluís Sirera, donde ya quisieron acercarse al drama desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro desde un punto de vista más *teatral* y menos

15 En *Anuario de estudios filológicos*, vol. 3, 1980, p. 191.

16 En Díez Borque, *Actor y técnica...*, op. cit., 1989, pp. 55-74.

17 *Idem, ibidem*, pp. 35-54.

18 Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1998. Con anterioridad a este libro, la autora ya había mostrado su interés con la coordinación del libro *Del oficio al mito: el actor...*, citado en la nota 3.

*literario*¹⁹. Posteriormente, el propio Sirera se concentraba más en los actores con su artículo «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión»²⁰.

Pero es, sin duda, Alfredo Hermenegildo²¹ quien más se ha ocupado de buscar la teatralidad encerrada en las palabras de algunos de los autores castellanos de los primeros compases del Quinientos. Y, aunque no se centra en la caracterización de la técnica actoral como Rodríguez Cuadros en el caso del actor barroco, sí cuenta con valiosísimas investigaciones en las que demuestra la existencia de lo que él llama «virtualidad escénica».

19 Nos referimos al casi podríamos llamar manual *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valencia, Universitat de València, Colección Educación. Materiales, 24, 1999. V. también de Rodríguez Cuadros: «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro», *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro, 1987)*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 47-93; «El actor en el Siglo de Oro español: Materiales para una historia posible», *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Age Drama*, New Orleans, University Press of the South, 1998, pp. 203-221; «El actor y las técnicas de interpretación», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, t. 1, pp. 655-676; «Un cuerpo sobre el tablado: el trabajo del actor en el teatro clásico», en VV. AA., *La geometría de las emociones. Arte, pedagogía y teatro en la ESAD de Valencia 2002-2004*, Valencia, Publicaciones de la ESAD, 2005, pp. 101-114; «Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar», en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación. Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 29, pp. 261-296. «Arte sin arte, oficio con oficio: el descuido cuidadoso y el actor barroco», en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 143-194.

20 En J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 115-30.

21 «Mover las palabras: Encina y la teatralización progresiva», en Irene Pardo Molina, Luz Ruiz Martínez y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XIV Jornadas del Siglo de Oro (7 al 16 de marzo de 1997)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1999, pp. 19-41; «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 de agosto, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, t. 1, pp. 709-727; «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», en José M.^a Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1988, pp. 161-176; «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Ed. Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131; «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», en *Incipit*, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, IX, 1991, pp. 127-151; «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Roben Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires — Le Mirail, 1994, pp. 531-543; «Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez», en José M.^a Ruano de la Haza, *La puesta en escena del teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, 8, 1995, pp. 15-36.

En ellos realiza un exhaustivo trabajo de análisis de las didascalias de las églogas de Encina y de alguna de las obras de Lucas Fernández, que tienen una gran relevancia y son perfectamente aplicables al teatro vicentino. También son destacables sus interesantes trabajos sobre el lugar del actor y su relación con el personaje y el público para comprender quién es quién dentro de la escena cortesana de principios de siglo. Nos interesa muy especialmente *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados*²², en el cual realiza un estudio global de los autores que escribieron en castellano durante esta época y sobre la naturaleza de sus prácticas, independientemente de sus orígenes o del desarrollo de las mismas. Si bien hay un pequeño apartado centrado en los actores como uno de los elementos de la representación, nos interesa sobre todo esa mirada global que articula el estudio así como sus ideas respecto a las prácticas escénicas que integraron a dichos actores. Finalmente, el mismo Hermenegildo tiene también otros trabajos que se adentran en las diferentes figuras y personajes de las obras de los autores de la llamada generación de los Reyes Católicos a la que pertenece Gil Vicente. Estudios interesantes que tratan de encontrar las claves de la creación de personajes aunque en su mayoría se centren en el aspecto literario²³.

Ya desde la filología lusitana, son menos los estudios sobre la puesta en escena y los actores, aunque sí interesa cada vez más el teatro en general y ya existen encomiables esfuerzos por recuperarlo²⁴. José Camões se muestra contrario a la identificación del teatro de Gil Vicente como un mero teatro de palabras, un teatro sin acción. Afirma que hay interpretación, dirección de actores y que, en definitiva, es un ejercicio más maduro y complejo de lo que gran parte de la crítica ha establecido. Finalmente, también han trabajado en la virtualidad escénica de las obras vicentinas

22 Alfredo Hermenegildo, *Trois-Rivières, Anejos de TeaPal*, 2013. Edición al cuidado de Ricardo Serrano Deza.

23 Nos referimos a trabajos como «Personaje y teatralidad: La experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los albores del teatro español*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995, pp. 91-113.

24 Cabe destacar, entre otros, los de Laurence Keates o Maria João Brilhante, que otorgan especial relevancia a la puesta en escena.

Stanislav Zimic²⁵ y el investigador sueco Leif Sletsjöe, de quien nos interesan particularmente sus notas sobre el potencial escenográfico de las obras de Gil Vicente²⁶. En ellas realiza una atrevida clasificación — muy inspiradora — según el grado de virtualidad teatral de las piezas, además, demuestra que el trabajo del dramaturgo portugués puede ser considerado también desde el punto de vista escenográfico, además del textual. Si bien es cierto que se trata de un examen superficial, es interesante como instrumento de contraste con nuestras propias hipótesis, así como un ejemplo del cuestionario al que podrían someterse las composiciones del autor portugués.

Por otra parte, hay también una original línea de investigación que pone en contacto los autos de Gil Vicente con técnicas contemporáneas de escenificación. Y el hecho es que nos resulta interesante porque, en el caso de los estudios de Heloísa Machado²⁷, se conecta al actor moderno con los personajes del *mestre* Gil, cuyo punto de vista profesional encuentra en estas figuras un punto de conexión con los actores que les dieron vida. Esta línea de trabajo demuestra el cambio que está operándose en la intelectualidad portuguesa, que mira cada vez más hacia esta producción con una lente más *teatral*. Claro ejemplo de ello son los artículos que hacen referencia a los mecanismos de dramatización utilizados por Gil Vicente para llevar a la escena las novelas de caballería. Entre ellos, destacan los trabajos de Aníbal Pinto de Castro²⁸ y M.^a Rosa Álvarez Sellers²⁹.

Por último, también hallamos otra vía de estudio abierta y recorrida por algunos críticos, y que pone en contacto, desde diversos puntos de vista, al dramaturgo portugués con sus coetáneos españoles. Así, destacan los trabajos

²⁵ *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Mein: Vervuert, 2003.

²⁶ *O elemento cénico em Gil Vicente*, Suécia-Lisboa, Instituto Ibero-Americano Estemburgo, 1965.

²⁷ «Gil Vicente: A linguagem dos autos e uma técnica contemporânea de sua encenação», en *Gil Vicente 500 Anos depois — Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, pp. 375-383.

²⁸ Cf. «As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria», en *Gil Vicente 500 Anos depois...*, op. cit., pp. 13-30.

²⁹ Cf. «Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadís de Gaula* de Gil Vicente», *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonia*, n.º 1, 2007, pp. 159-173.

de Manuel Calderón³⁰ o Maria Idalina Resina Rodrigues. Esta última realiza todo un ejercicio de lucidez en su «Gil Vicente e a festa ibérica»³¹, en el que establece el nacimiento y desarrollo de algunos personajes de Vicente.

Hay quien ha reclamado un estudio pormenorizado de la técnica de los actores, como en el caso de José Alberto Ferreira, que habla sobre la importancia del rastreo de la técnica del actor a través del texto en su artículo «Do fazer da figura em Gil Vicente.»³² Esta línea — inspirada en los citados estudios de Rodríguez Cuadros y de Hermenegildo — es la que seguimos en *Hacia el actor profesional en el teatro peninsular renacentista*³³ y que presentamos aquí como un nuevo acercamiento a las prácticas escénicas vicentinas desde la técnica interpretativa de sus representantes.

2. EL ACTOR Y LA PALABRA:

UN NUEVO CAMINO HACIA EL TEATRO DE GIL VICENTE

Esbozado, con sus luces y sombras, el *status questionis*, creemos interesante analizar y catalogar el léxico específicamente teatral y los elementos de la práctica escénica capaces de determinar la técnica actoral en las obras de Gil Vicente. Se enmarca así esta propuesta en la senda de los historiadores y críticos del teatro citados que reconocen la existencia de un representante y de unas prácticas escénicas no solo textuales. Esta es una vía bastante inédita porque durante mucho tiempo se ha negado la virtualidad escénica de muchas de las obras del dramaturgo luso, expresando que se trata de un teatro para ser recitado o leído. En nuestra opinión, este teatro de palabras, es también un teatro hecho de acciones y gestos.

El rastreo y análisis semántico de las obras se propone poner al descubierto las marcas de teatralidad que han quedado en las didascalias internas

30 «Temas y formas del teatro castellano de Gil Vicente», en *Gil Vicente 500 Anos depois...*, op. cit., pp. 131-147.

31 Cf. Maria Idalina Resina Rodrigues, en *Gil Vicente 500 Anos depois...*, op. cit., pp. 149-180.

32 En *Gil Vicente 500 Anos depois...*, op. cit., pp. 499-509.

33 Tatiana Jordá Fabra, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, febrero de 2016.

y externas, implícitas y explícitas, revelando los signos de una *tejné* de la representación escénica siquiera en sus formas más incipientes. Para el análisis del mismo, es interesante acudir a los diccionarios, obras literarias y críticas más próximos a la época, que nos ayuden a determinar si tales palabras o locuciones se insertaban en contextos cercanos al espectáculo y, concretamente, al arte de sus protagonistas. He aquí una muestra de la lexicografía de mayor interés para tales fines: *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611); *Diccionario de autoridades* (1726-1739); *Diccionario Castellano y Portuguez para facilitar a los castellanos el uso del Vocabulario Portuguez* de Raphael Bluteau (1721); *Vocabulário portuguez e latino* también de Raphael Bluteau (1712-1728) y el *Thesouro da lingua portugueza* de Bento Pereira (1697).

Las obras de Gil Vicente constituyen un objeto amplio y diverso, que abarca desde las primeras representaciones producidas en la península — junto a las de sus coetáneos castellanos Encina y Fernández — hasta las inmediatamente anteriores a la profesionalización del oficio. La metodología intenta responder al corpus al que nos enfrentamos, y por ello creemos pertinente utilizar todas aquellas fuentes que puedan suministrar-nos información sobre la técnica. En este sentido, las acotaciones se revelan como un documento clave para entender la llegada del teatro a un estatuto plenamente profesional en el momento en que empiezan a fluir las compañías, ya que puede permitir el trazado de las líneas o parámetros en los cuales se movió ese primer representante anterior a la profesionalización del oficio prácticamente en la década de 1540. Esta cronología viene dada por el surgimiento de las primeras compañías y simbolizarse en un documento muy significativo datado en 1539:

En la representación de comedias que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo *se representaron con tanta agudeza e industria* como agora, porque viven seis hombres asalariados por la Iglesia de Toledo, de los cuales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación *contrabazen* todos los descuidos e avisos de los hombres, *como si la Naturaleza*, nuestra universal madre, *los representase allí*. Estoy tan admirado de lo ver, que si alguno me pudiera *pintar con*

palabras lo mucho que en ellos en este caso son, gastara yo grandes sumas de dinero.³⁴

Si hablar de técnica de actuación es enunciar que se realiza una acción con valor estético a cambio de un salario, el texto de Villalón no deja margen a la duda de que ese concepto ya existe — con bastante nitidez — a finales de los años 30, en la cual estrena Vicente sus últimas piezas.

Nuestra propuesta de investigación sugiere la lectura de las obras atendiendo a su cronología así como a su clasificación genérica, de modo que puedan aislarse los distintos materiales y las diferentes tradiciones actorales que confluyeron en estas prácticas escénicas. De este modo, las moralidades, farsas y comedias vicentinas deberían someterse a un análisis exhaustivo y comparativo a nivel cronológico pero también temático siempre desde el prisma de la actuación.

Gil Vicente, al igual que los autores castellanos del momento, produce un teatro de circunstancias en estrecha relación con el poder, en el cual se establece un diálogo con un público que está presente también en muchas de sus representaciones. La relación del actor con el espacio y el público cambiará atendiendo a la temática de la obra, rompiéndose en mayor o menor medida las barreras de separación entre autor-actor y público. Podría decirse que la adaptación y gran habilidad comunicativa es la más patente de todas las virtudes de las prácticas escénicas del primer Renacimiento. Las diversas circunstancias de celebración y autocelebración cortesanas originan escenas y escenarios distintos y, por tanto, diversas maneras de actuación. Los materiales culturales a disposición de los representantes posibilitan la representación de cualquier personaje en cualquier espacio: la iconografía, los ritos religiosos, la retórica y la oratoria, las tradiciones literarias, interpretativas y espectaculares, serán las sustancias y fuentes de las cuales beben estos primeros actores.

Hasta el momento, el análisis de algunas de sus obras nos ha permitido hallar numerosos indicios o huellas de la técnica actoral, que van en claro

³⁴ *Apud* M. Serrano y Sanz (ed.), *Cristobal de Villalón. Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, pp. 178-180.

aumento con el paso de los años y sugieren una evolución palpable de la misma. Cada género conoce diversas formas de representación y, además, vive una evolución interna apreciable no sólo en una creciente complicación escenográfica, sino en la mayor tipificación de los personajes.

Un testimonio significativo de los modos actorales en las obras de temática religiosa lo hallamos en el *Auto Pastoril Castelbano*. Esta égloga presenta acotaciones que nos indican que los pastores actúan con *revelencia* y *deboción*, ofreciéndonos una representación con apego al ritual y cercana a la máscara establecida por Encina y Fernández. La tradición litúrgica también habría dejado huella en el resto de acciones de los pastores y por eso no solo debían acercarse *con hemencia y devoción* a contemplar al niño, sino que también tenían que cumplir con el acto de *oferecer* sus presentes, eso sí, *com muy chapada hemencia* y *con revelencia* («Ora vosotros qué hacéis? / Con muy chapada hemencia / y con vuestra revellencia / dalde deso que traéis» vv. 322-325). Esa «hemencia» no es más que la deformación de *vehemencia* recogida por Bluteau como sinónimo de «Ardor do animo. Paixão, fervor.»³⁵ También resulta descriptiva la siguiente acotación explícita, si bien, seguramente, fue añadida por el editor: «Com *tangeres* e *bailos oferecem* e à despedida cantam esta *chançoneta*.» Los *tangeres* y *bailes* son acciones propias de los pastores, mientras que *oferecer* hace referencia al rito de la ofrenda.

Los juegos y la música forman parte de la máscara del Pastor, como aficiones preferidas, además de la comida y la bebida. En este auto Vicente muestra, por ejemplo, una imagen bastante clara del *juego del abejón*, inscribiendo en los versos las didascalias implícitas oportunas para los representantes. Los pastores debían colocarse en determinadas posiciones y hacer gestos muy precisos que coinciden plenamente con la descripción del juego tal y como aparece en el *Diccionario de Autoridades*. Se busca la risa del cortesano por la simpleza de los juegos de los rústicos y también por sus propias acciones, que habrían de resultar graciosas porque uno de ellos terminaba recibiendo una *porrada*, como también demuestra la didascalia «dite una de mal mes». Dice Bluteau que *porrada* es una «Pancada dada

³⁵ *Vocabulario de sinonimos, e phrases portuguezas, Supplemento ao Vocabulário Portuguez e Latino*, II, Lisboa, Patriarcal Officina de Musica, 1728, 57-424. Ed. On line Corpus Lexicográfico do Português, Universidade de Lisboa (http://clp.dlc.ua.pt/Corpus/RafaelBluteau_Sinonimos.aspx).

com porra, ou cachaporra, ou (como dizem outros) cachamorra». Este tipo de golpes acabará convirtiéndose en un elemento cómico muy importante de la dramaturgia posterior a Gil Vicente, sobre todo en los entremeses.

Pero hay también otro tipo de acotaciones que hacen clara referencia a la técnica vocal y gestual. En varios momentos de la pieza los pastores se llaman entre ellos *de longe* (de lejos), lo cual puede suponer dos cosas: que el pastor que va a realizar dicha acción ha de estar fuera del escenario y gritar de modo que se le escuche desde dentro; o bien que este tiene que modular su voz para conseguir el efecto de que el público lo escuche como si estuviera más lejos. En ambos casos se entrevé el deseo de conseguir un mayor grado de verismo y otorgar cierta profundidad a la escena, marcando un espacio de representación cuyas fronteras se encuentran poco delimitadas — la mayor parte de la crítica considera que estas primeras piezas se representaban a ras del suelo —pero nosotros nos inclinamos por una fusión de ambas, ya que, si nos remitimos a la definición de *lejos*³⁶ dada por Covarrubias, vemos que se hace una referencia muy útil para entender que ese salir *afuera* tal vez supusiese, como en la pintura de la época, únicamente apartarse de la figura central. Se buscaba el naturalismo y tal vez los actores modularan también su voz para otorgar más realismo a la acción.

La *Barca do Inferno* presenta, como alegoría, un tono alejado de la rusticidad de las églogas y se impregna de cierto hieratismo, un lenguaje escénico basado en la iconografía y una notable caracterización lingüística de los personajes. No obstante, la vivacidad de las palabras de la vasta galería de figuras — inédita en el teatro peninsular — exige el movimiento de sus cuerpos: el Parvo o el Diablo requieren de sus actores una gesticulación más visible y un mayor dinamismo en escena. El Fraile, por otro lado, se acerca a la especialización actoral pues, aunque resulta temprano para ello, el actor que lo encarnara debería saber declamar, cantar y bailar. Además de sus diálogos, el Diablo le pide que realice el «tordião»,

36 «Adverbio latine longe, de donde se derivó; es opuesto a la palabra cerca. De aquí se deriva el verbo alejar. En la pintura llamamos lejos lo que está pintado en disminución, y representa a la vista estar apartado de la figura principal [...].»

que es un «baile cantando o el «canto que acompanhava esse baile»³⁷ y, finalmente, se atreve a dar una lección de esgrima en un pasaje muy sugerente y descriptivo para demostrar su condición cortesana. Por ello nos inclinamos a pensar que el papel es demasiado completo para que no lo realizase un actor con cierta experiencia, pues el Fraile no solo se dedica a mostrar con gracia el arte de la esgrima, sino que también debe *decir* un texto bastante amplio que incluye situaciones graciosas.

A partir de aquí, pueden lanzarse dos hipótesis: o bien Gil Vicente aprovechó la destreza con la espada de un actor de los que disponía — o su capacidad imitativa —, o bien el papel fue representado por un miembro de la Corte con dicha habilidad, que se convirtió en actor para la ocasión. Ambos casos son plausibles y llegar a la verdad del asunto es una quimera, eso sí, resulta muy estimulante pensar que, de cualquier forma, nos hallamos ante un autor que escribe pensando en lo que saben hacer o no los actores — sean estos más o menos profesionales — de los que dispone.

La evolución de la farsa es también notoria, pues desde el temprano *Auto da Índia* hasta la magistral *Farsa de Inês Pereira* hay una mayor técnica relacionada, sobre todo, con el ámbito de la voz. Esta última presenta juegos escénicos basados por completo en los apartes, la ironía, la modulación, el *canto torpe* y el *guaiado* o el habla de los judíos Latão y Vidal. Pero también la gestualidad es importante en ella, pues los personajes hacen *fingimentos*, se ponen *em feição*, actúan con decoro, etc. Es un teatro que, no obstante, se sirve del *decir* de los actores para hacer avanzar la acción y conferirle la cohesión estructural de que precisa. Así ocurre cada vez que un personaje se dispone a cruzar la puerta de entrada, pues se le da paso o es presentado en los versos inmediatamente anteriores. Esta técnica, ingeniosa y moderna por demás — aunque ya utilizada de forma similar por Encina y Fernández — responde al principio de economía teatral y supone, también, que algunos de los personajes requieren de un refuerzo identificativo mediante la presentación. Pese a que seguramente irían vestidos adecuadamente — según su condición —, se caracterizan, sobre todo, por su comportamiento verbal y gestual.

37 *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, Melhoramentos Ltda., edición en línea (<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>).

Pero uno de los mejores testimonios de la técnica utilizada en las farsas analizadas lo hallamos en el personaje de la criada del *Auto da Índia*, cuyos comentarios sobre el Ama se realizan en apartes cargados de ironía, en los que se compadece del Marido: «Virtuosa está minha ama! / Do triste dele hei dó» (vv. 55-56). Por su parte, el Ama desconfía de las palabras dichas por su criada, posiblemente, al público y, por ello, le inquiera al respecto: «E que *falas tu lá só?*» (v. 57). La Moça responde con disimulo: «Falo cá com esta cama» (v. 58). Estos versos funcionan a modo de didascalía implícita para constatar el aparte de la criada. Así, la expresión *falar só* podría considerarse un sinónimo de *aparte* al igual que la expresión *ando dizendo entre mi*, utilizada con posterioridad por el mismo personaje:

MOÇA Quantas artes quantas manhas
que sabe fazer minha ama:
um na rua outro na cama.

AMA Que falas, que t'arreganhas?

MOÇA *Ando dizendo entre mi*
que agora vai em dous anos
que eu fui lavar os panos
além do Chão d'Alcami.³⁸
(vv. 353-360)

Ambas expresiones implican un cambio en el tono y volumen de la criada al realizar el aparte que despierta el recelo del Ama, que, a su vez, también jugará la baza del disimulo con sus amantes para ocultar a cada uno la existencia del otro. *Decir o hablar entre si* — al igual que *falar só* — forma, en nuestra opinión, parte de la técnica del actor del Quinientos.

El juego escénico está servido y las situaciones requieren, como podemos intuir en estos versos, una *tejné* notablemente desarrollada y alejada de la de las obras de temática religiosa de Vicente, de las cuales se encuentra separada por un espacio de tiempo de tan solo seis o siete años. Los acto-

38 Los subrayados son nuestros.

res no serían cortesanos sino *amateurs* provenientes del teatro callejero o gente al servicio de la corte con habilidades.

En cuanto a las comedias, también hallamos grandes diferencias entre las analizadas, así como una gran riqueza y variedad interpretativa. De hecho, la *Comédia de Rubena* ya incluye muchos de los *topoi* que tanto éxito conocerá posteriormente el género y la mezcla del mundo farsesco y del cortesano permite a Vicente hacer pasar por su obra personajes que podrían representarse de diversos modos: el mundo del pecado de Rubena, repleto de personajes histriónicos y grotescos; el mundo de Cismena, que contiene algunos tipos cómicos que no parecen provenir de la misma tradición gestual. Es el caso de las dos criadas (Benita y Clita), pues mientras la primera es maliciosa e irónica y hace un uso constante del aparte similar al de las farsas, la criada de Cismena ama a su señora y se convierte en su coadyuvante incondicional. La primera de ellas debe actuar *a lo gracioso*, mientras que la segunda, aunque con alguna pincelada cómica, mantiene el tono de gravedad de su señora. Otro hecho destacable lo hallamos en la puesta en escena de los dolores del parto de Rubena, que deberían exigir maquillaje y vestuario adecuado. Los demonios también presentan esta dificultad representativa y parecen exigir el uso de máscaras, pies, rabos... En cuanto a los tipos de la Corte, hemos identificado al Portugués enamorado, la Alcahueta, el Vejete enamorado — perteneciente a la tradición cuentística y futuro *Pantalone* — y su Criado-Bobo (futuro *Arlecchino*). Personajes de éxito, en definitiva, que pasarán por un teatro castellano posterior a Vicente ya profesional como el de Lope de Rueda, cuajando definitivamente en la Comedia Nueva.

La técnica compositiva de Gil Vicente, creemos, debía estar en consonancia con el arte interpretativo de los cómicos; a estos el texto les plantea cada vez más exigencias — como constata el análisis semántico —, pues al dominio nada despreciable de la *tejné* vocal y gestual se le añadiría que muchos de ellos debían saber cantar, bailar, etc. El hecho de que algunos personajes aparezcan sin texto y luego canten o bailen también nos conduce a la sospecha de que tal vez fueran especialistas en estos ámbitos.

Finalmente, en las comedias de temática caballerescas — *Dom Duardos* y *Amadís de Gaula* —, Vicente tratará de reflejar una Corte ideal, recreando ya no escenas entre pastores sino entre damas y caballeros. Nuestro

autor sabe que no puede representar de la misma forma las *baxas* y las *altas figuras* y, por ello, acude a otras fuentes de personajes ideales: la materia novelesca, tratados, espejos de príncipes...

Una mirada superficial podría llevarnos hacia el pesimismo, pues en ellas el *Mestre Gil* parece regresar a un teatro de más palabras y menos acción. Pero esto solo ocurre en apariencia, pues si bien es cierto que el decoro le impide construir de la misma forma los personajes de farsa y los de comedia, también lo es que logra escalar un peldaño más, pues evoluciona no hacia el teatro de palabras ni al de la acción, sino hacia el teatro del personaje. Todo en *Dom Duardos* está creado para caracterizar a los personajes: la acción es personaje, el paisaje es personaje, la lírica es personaje... La actuación, por tanto, también ha de ser más comprometida, más profunda, menos estereotipada y, por ello, los actores expresan sus miedos e intenciones a través de largos soliloquios. Sus versos encierran dramatismo, conllevan acción, cambio, evolución, y expresiones como *disforme visaje, vil figura o paños viles* sirven para describir las transformación externa de Dom Duardos en Julián, quien no obstante muestra su verdadero yo al *turbarse* y mostrarse *corrido* ante la belleza de Flérida. Preciso adjetivo proveniente de *correrse*, que según Covarrubias «Vale afrentarse, porque le corre la sangre al rostro. Corrido, el confuso y afrentado. Corrimiento, la tal confusión o vergüença. Andar corrido, andar o afrentado, o trabajado de una parte a otra.»

Por supuesto, esta representación del enamorado es muy distinta al de las farsas y ejemplifica bien que estos nuevos dramas presentan personajes dotados de una mayor profundidad psicológica, dueños de momentos de tensión y gran lirismo que, sin duda, requerirían un actor muy distinto al de las farsas. Un representante con capacidad oratoria y heredero de toda la *tejné* acumulada a través de la práctica de otros géneros, que debe aparecer transformado en estas obras en un personaje inédito en el tablado cortesano. Tiene a su alcance las propias herramientas con que el autor lo ha dotado a través del texto y la intuición que pueda proporcionarle esa herencia gestual y cultural de que es depositario.

El análisis semántico de las obras nos ofrece, en definitiva, tanta información sobre el actor y su técnica que, a nuestro parecer, surgen ante nosotros tanto un nuevo autor como un actor que no sólo explican las

posteriores prácticas escénicas, sino que constituyen el comienzo de la profesión. Gil Vicente no es un poeta sino un dramaturgo en constante desarrollo, con plena conciencia de que sus obras se escriben para ser representadas, que construye personajes con un elenco más o menos estable de representantes, a quienes dirige marcando el tono y modo de la representación según las circunstancias de la misma. A falta de seguir transitando este fructuoso camino, se aprecia una fecunda confluencia de tradiciones expresivas e interpretativas que daría paso a una variedad también de actores — de diversas procedencias y más o menos ocasionales—, que levantaron los pilares de algunos de los tipos más desarrollados en el posterior teatro. El mayor o menor detalle de su técnica, su progresión y su verdad habrá de definirse en posteriores y más amplios estudios.

XIX

O teatro por imagem

João Nuno Sales Machado

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

UNIVERSIDADE DE LISBOA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

1.

O estudo sobre o teatro de Gil Vicente, nomeadamente aquele que incide a sua atenção sobre o que podemos chamar de primeiro teatro, ou seja, como foi o espetáculo produzido pelo autor, qual o processo de representação, depara-se com naturais dificuldades de desenvolvimento.

A efemeridade do objeto e a ausência de imagens que o representem limitam a possibilidade de confirmação das hipóteses. É porém possível recorrer a fontes que evidenciam o processo teatral, permitindo-nos chegar a uma compreensão do teatro, a uma aproximação do que foi dado a ver ao primeiro espectador.

No teatro de Vicente, o texto constitui-se na principal fonte de estudo da obra. É por ele que se começa¹. Conhecemos, a partir do texto proferido e das didascálias, figurinos, cenários, adereços, movimentações dos atores. E, do que lemos, estabelecemos hipóteses de trabalho que sugerem uma representação baseada em elementos realistas, como se depreende, por exemplo, da observação de Flérida a um Duardos vestido de hortelão, mas que fala uma linguagem cuidada:

Debes hablar como vistes

744

¹ Cito por *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

o vestir como respondes.

(I, p. 539.)

Este indicador de um modo de representação assente na utilização de registos de verosimilhança (espera-se que a personagem fale e se vista de acordo com o esperado, e quando tal não acontece é passível de reparo no teatro) é confirmado por outro tipo de fontes (este muito mais escasso) — o testemunho de quem assiste. De Bruxelas, em 1531, o cardeal Girolamo Aleandro escreve ao Papa sobre a representação de um auto (*Jubileu de Amores*) na embaixada de Portugal:

Et era uno principal che parlava, vestito cum un rocchetto da Vescovo, et fin-geasi Vescovo et havea una baretta cardinalesca in testa, havuta da casa dil Reverendissimo Legato, datali però senza che gli nostri sapessero per che fine. Et era tanto il riso di tutti, che parea tutto il mondo jubilasse².

Os adereços ou figurinos utilizados naquela representação, referidos no texto, permitem a inferência que o espetáculo em Gil Vicente se estrutura tendo como ponto de partida materiais reconhecíveis pelo espectador.

Figurinos, adereços, cenários: a Justiça em *figura de ãa velha corcovada, torta, muito mal feita (Frágua d'Amor*, I, 656), galinhas, perdizes e bolsas de dinheiro (I, 657-658), castelos e forjas em *Frágua d'Amor*, naus *da grandura de um batel* em *Nau de Amores* (I, 623), todo o repertório de figuras vindas do quotidiano ou que, oriundas do mundo antigo ou religioso, são identificáveis pelo público pelo modo como trajam ou falam, constituem-se como exemplos de um teatro que procura o mundo visível para comunicar.

Não conhecemos, ou conhecemos mal, como o teatro de Gil Vicente foi posto em cena. Contudo, pelo texto escrito que chegou até nós, podemos fazer uma leitura (que designo iconográfica) que nos permita perceber a imagem que o teatro produz em cena e analisar o teatro também como arte da imagem. Como uma prática artística que se mostra, que se deixa ver em cena.

² Esperança Cardeira, *Jubileu*, Lisboa, Quimera, 1993.

Será sempre uma abordagem diferente da desenvolvida pela iconografia teatral, uma vez que o principal objeto desta disciplina dos estudos de teatro assenta no estudo de imagens de representações ou de possíveis representações teatrais. De facto, não se conhecem imagens de representações dos autos e aquelas que se aproximam do que poderia ser uma (a gravura da folha de rosto da 1.^a edição de *Barca do Inferno*, 1517, por exemplo, a que voltarei) não nos permitem conclusões definitivas.

A leitura dos textos permite ver. E para ver a partir dos textos precisamos de informação complementar. O material com que Vicente trabalha para construir os seus autos é semelhante ao de manifestações teatrais que lhe são próximas como as procissões, os momos palacianos ou as entradas régias. O que encontramos nas descrições dessas festas, nos regulamentos municipais e em outros documentos relacionados com as procissões, como a do Corpus Christi, permite também perceber a aproximação às figuras representadas na pintura ou nas gravuras impressas que circulavam avulsas ou editadas em livro. Assim, a principal fonte do teatro de Vicente, o texto, tem um suporte que, em muitos casos, o traduz, o dá a ver.

A existência de uma complementaridade das imagens impressas, pintadas, esculpidas com as imagens ao vivo no teatro permite apercebermo-nos do desenho de cena. A hipótese de que o teatro se mostra, como na pintura, assente numa representação realista de figuras, adereços e elementos cénicos, bem como na representação dos atributos iconográficos de algumas personagens (umas por demais conhecidas não se nomeiam, outras, alegorias resultado de invenção menos universal, explicam-se e apresentam-se pelo nome da figura que representam) permite estruturar um restauro imaginado do teatro de Gil Vicente.

A leitura iconológica dos autos não só nos poderá fazer compreender melhor a realidade daquele teatro como espetáculo como também nos permite fazer uma leitura da poética visual que lhe está subjacente. O teatro deixa de ser só o texto literário que se encontra fixado para passar a ser aquilo que verdadeiramente é a sua essência.

Distinguindo teatro e literatura como artes diferentes, Osório Mateus, num artigo de 1989, explicita que as suas diferenças devem «ser procuradas na análise das matérias-primas e nos processos específicos de

transformação de cada uma dessas práticas»³. É também da compreensão dessa diferença que se propõe uma análise iconológica dos autos de Gil Vicente que assente:

- a) Na iconografia do texto teatral, ou seja, a pesquisa do elemento iconográfico (das imagens sugeridas) no texto dos autos;
- b) Na informação sobre como esse elemento iconográfico se relaciona com as outras artes visuais (pintura, iluminura, gravura, escultura, etc.);
- c) No estabelecimento de pontos de contacto com outras manifestações teatrais europeias, bem como com as práticas espetaculares evidenciadas nas procissões ou nas entradas régias.

Pela informação didascálica e pela análise intertextual, é possível estabelecer três campos de pesquisa iconográfica:

- A representação de figuras em cena — santos, personagens bíblicas, diabos, personificações alegóricas, figuras-tipo do quotidiano — e a indicação de trajes, adereços e ações;
- A representação de situações (composição plástica da cena) que segue uma gramática iconográfica comum às outras artes visuais;
- A alusão a imagens que não sendo para representar no teatro são ditas nos textos, remetendo-nos para fontes escritas e para a tradição oral, mas também para o universo visual reprodutor dessa tradição, comum a criadores e espectadores, e cujo registo pode acrescentar algo ao conhecimento dos processos de receção do teatro.

Seguindo esta linha de pesquisa (que proponho em *A Imagem do Teatro. Iconografia do Teatro de Gil Vicente*⁴), procuro apresentar uma leitura do teatro de Gil Vicente que parte da imagem que se descortina no texto.

3 Osório Mateus, «Teatro e literatura», *Vértice*, 21, 2.ª série, dezembro 1989, pp. 91-94; rep. Osório Mateus, *de teatro e outras escritas*, José Camões, Maria João Brilhante, Helena Reis Silva (eds.), Lisboa, Quimera, 2002, pp. 212-218.

4 Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2005.

A aproximação do teatro (da obra de Vicente) às artes plásticas tem sido objeto de atenção por parte de alguns historiadores de arte como Dagoberto Markl⁵ e Paulo Pereira⁶. Outros autores desenvolvem uma leitura iconográfica do teatro, explicitando a riqueza plástica dos autos e a evidência da sua relação com gravuras ou pinturas coevas⁷.

2.

Vicente recorre a um conjunto de referências que também encontramos nas artes visuais. Por vezes, não são mais que citações de episódios que se integram no conjunto discursivo. Por exemplo, em *História de Deos*, numa alusão ao Génesis (3:19-23), ordena o Mundo:

Cortai dessa rama fazei a pousada 324
 e vá Adão cavar
 semeai das favas que haveis de suar
 comei dessa fruta amargosa montesa
 e fie da lã a primeira princesa
 (I, p. 304.)

Eva a fiar não está no Génesis, mas o tema, diria, a imagem (que repete um provérbio utilizado em revoltas camponesas medievais *Quando Adão cavava e Eva fiava, a fidalguia onde estava?*) surge-nos em gravuras coevas e em iluminuras medievais (figura 1).

5 «As fontes iconográficas da obra de Gil Vicente» (1987), *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, Edições Távola Redonda, anos VI-VII (2002-2003), 2004, n.º 11, pp. 113-140.

6 «Gil Vicente e a contaminação das artes. O teatro na arquitectura — O caso do Manuelino», *Temas Vicentinos, Actas do Colóquio em torno da Obra de Gil Vicente*, 1988, Teatro da Cornucópia, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 101-137.

7 João Nuno Alçada, que organizou os seus artigos em *Por ser cousa nova em Portugal*, Coimbra, Angelus Novus, 2004, Mário Martins, *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, Braga, Livraria Cruz, 1969, vols. 1 e 2, Fernando de Melo Moser, «Liturgia e iconografia na interpretação do 'Auto da Alma'», *Revista da Faculdade de Letras*, III série, 6, 1962, pp. 82-112.



Figura 1 — *Adão e Eva, Spiegel Menschlicher Behaltnis*, Anton Sorg, 1476, gravura.

Outra citação evocada mas não representada é a referência à sibila Cassandra e à visão de César Otaviano numa fala da Fé em *Mofina Mendes* (I, 115-6). Dagoberto Markl sugere que a fonte do texto podia ser uma das múltiplas gravuras sobre o tema que Vicente naturalmente conheceria (por exemplo a da *Crónica de Nuremberga* (figura 2).



Figura 2 — *A Visão de Otaviano Augusto*, *Crónica de Nuremberga*, de Hartmann Schedel, gravuras de Wohlgemuth, 1493, fólio 93 v.º

É impossível afirmar qual a fonte primeira de uma citação que se pode ver por imagens. O autor pode ter tido acesso às imagens, mas teve-o também ao texto que foi a fonte dessas imagens. Contudo, trouxe para o teatro, através de palavras proferidas em cena, episódios também reproduzidos em gravura e pintura, inserindo-se o teatro numa rede de práticas artísticas que se relacionam pelos temas comuns e por um semelhante modo de representar — o que é dito está na imagem.

Esta contaminação das artes pode permitir utilizar as imagens fixadas nas pinturas, gravuras ou esculturas como suporte para uma percepção visual do primeiro teatro.

Muitas vezes, a própria linguagem utilizada pela didascália remete para uma linguagem das artes visuais. Quando, no final de *História de Deos*, se indica o extraordinário momento com que termina o auto, os termos designados para indicar o Cristo ressuscitado que surge e que não fala nem é apresentado são indicadores de uma mesma linguagem:

Aqui tocam as trombetas e charamelas e aparece ãa figura de Cristo na ressurreição e entra no limbo e soltará aqueles presos bem aventurados. E assi acaba o presente auto.

(I, p. 326.)

A informação da didascália permite perceber que estamos perante uma representação que o leitor coevo identifica e o espectador reconhece, sem mais explicações. A figuração do Cristo na Ressurreição só pode ser semelhante à que vemos nas gravuras e nas pinturas daquele tempo que surge com muito poucas variantes. Nas tábuas em que Cristo aparece a sua mãe, testemunhado por Adão, Eva entre outras figuras bíblicas, como as do retábulo da Madre de Deus, atribuído à Oficina de Jorge Afonso, c. 1515, e a de Frei Carlos, 1529, ambas no Museu Nacional de Arte Antiga, a figura de Cristo representa-se descalço, uma túnica ou capa vermelha a tapar-lhe o corpo nu, na mão esquerda, uma cruz processional, nalguns casos o estandarte branco com a vermelha cruz da Ressurreição.

O teatro leva-nos para a pintura. Como noutros casos do teatro de Vicente, parece estarmos perante a representação de um quadro vivo. Encenação de

uma pintura que é, por sua vez, compor uma leitura por imagens. Por esta ordem de razões, conhecer o teatro obriga a olhar para a pintura.

As artes incluem modos de representar que se relacionam e que se aproximam. Por exemplo, tanto no teatro como nas artes plásticas encontramos anjos a abrir cortinas. Mensageiros, os anjos dão a ver, e abrir a cortina é um momento de revelação. Era habitual, ao tempo, as cortinas protegerem retábulos, túmulos, como o de Afonso Henriques, em Coimbra, que só se abriam em determinadas ocasiões. É essa a prática que se pode ver numa das tábuas (*Circuncisão*, figura 3) do retábulo da Sé de Lamego de Vasco Fernandes: anjos dão a ver um retábulo, mostrando, assim, uma pintura na pintura.



Figura 3 — *Circuncisão*, retábulo da Sé de Lamego, Vasco Fernandes, 1506-1511, pintura a óleo sobre madeira, Museu de Lamego. Copyright: Ministério da Cultura — Direção Regional de Cultura do Norte — Museu de Lamego. Fotografia: José Pessoa.

A Virgem, no teatro, não se fixa apenas nestas atitudes e todo o diálogo que trava com Gabriel e as Virtudes que a rodeiam não só ilustra o texto bíblico (Lucas, 1, 26-38) como evidencia outras posições (*cogitatio, interrogatio*) que se representam na pintura. Reparar nos modos como a Virgem se representa na pintura pode ser, assim, mais que uma ilustração, um meio de visualizar como foi o primeiro teatro.

Um último exemplo leva-me ao presépio que o teatro dá a ver. Nos primeiros autos, o Natal centra-se na adoração de presépios pintados, esculpidos ou representados por atores, para onde as figuras se deslocam em desfile; mas também se ensaiam outros modelos, onde, embora referido, não parece haver presépio. Em *Mofina*, o presépio representa-se por corpos vivos, há uma criança que chora num berço embalado por figuras que representam as virtudes, S. José e a Virgem que, em cena anterior, tinha entrado em grande aparato

vestida como rainha com as ditas donzelas, e diante quatro Anjos com música.

(I, p. 115.)

Não podemos saber como as figuras se posicionam em cena, mas, pelo que parece ser este teatro, o que é dado a ver não se distancia do que conhecemos das gravuras e das pinturas. Por exemplo, na *Natividade* pintada pela oficina de Gregório Lopes (1531-1540), atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (figura 4), encontramos Jesus a ser cuidado pela Virgem, com S. José a segurar um pano branco em frente a um fogareiro (em *Mofina* procura debalde acender uma candeia) e os anjos, nesta pintura, modestos na escala. Noutras pinturas da natividade, os anjos aparecem mais evidentes e acompanhados pelos pastores.

Em *Fé*, a descrição que a Fé faz do presépio parece ser a de uma pintura. Fala-se como se não estivéssemos a ver e temos, como o pastor do auto, de imaginar o presépio. A descrição permite perceber qual o modelo iconográfico que Vicente assume. Uma visão tradicional:



Figura 4 — *Natividade*, proveniente da Ermida do Paraíso, atribuído a Gregório Lopes, c. 1527, pintura a óleo, Museu Nacional de Arte Antiga.

Pastor faze tu assi 236
começa de imaginar
que vês a virgem estar
como se estivesse aí.
E esta virgem mui ornada
de pobreza guarnecida
de raios esclarecida
de joelhos humilhada.

E que vês diante dela
um menino entam nacido 245
filho de Deos concebido

naquela santa donzela.
 Vê o menino chorar
 e a senhora afligida
 sem ter cousa nesta vida
 nem panos pera o pensar.

Na manjedoura metido
 em pobre palha chorando
 e os anjos embalando
 o menino entanguecido. 255
 (I, pp. 83-84.)

Explicita-se o programa iconográfico do presépio. O mesmo que os pastores de *Pastoril Castelbano* descrevem enquanto olham para ele: o estábulo, as palhas da cama, o Menino com frio e a sua mãe ou os anjos que o aquecem como nos presépios pintados.

LUCAS	Qué casa tan pobrecita	303
	escogió para ñascer.	
BRÁS	Ya comienza a padecer	
	dende su niñez bendita.	
SILVESTRE	De paja es su camacita.	
LUCAS	Y establo su posada.	
BRÁS	Loada sea y adorada	
	y bendita	
	la su clemencia infinita.	
GIL	Señora con estos hielos	
	el niño se está temblando	
	de frío veo llorando	
	el criador de los cielos	315
	por falta de pañizuelos.	
	Juri a san si tal pensara	
	o por dicha tal supiera	

un zamarro le truxera
 de una vara
 que ahotas qu'él callara.
 (I, pp. 33-34.)

3.

As representações do Cristo da Ressurreição, da Anunciação e da Natividade, apresentadas como exemplo, permitem-nos perceber que no teatro se dá a ver aquilo que também se vê na pintura e nas outras artes plásticas e da legitimidade em considerar estas artes como referência do teatro. Referência para a montagem de cena de diversos episódios e para o conhecimento do modo como se apresentam as figuras.

O figurino de pastores, anjos, profetas, diabos, alegorias, deuses antigos, entre outras personagens do teatro de Gil Vicente, respeita o modelo iconográfico utilizado em todas as artes da imagem que o público, familiarizado com os temas, naturalmente reconhece. Quando assim não é, quando as figuras são ambíguas ou desconhecidas do público, desenvolve-se um processo de identificação no qual as personagens se apresentam, explicando o que representam, ou introduzem, pelo nome ou significado, a personagem seguinte. É assim com *Todo o Mundo e Ninguém (Lusitânia)*, com o Tempo e o Mundo (*História de Deos*), com os profetas em *História de Deos* (menos David, que, neste auto como em *Quatro Tempos*, aparecerá de modo a ser de imediato reconhecido, como rei ou com o saltério), com as pastoras alegorias das três leis da história da humanidade em *Cananea*, com as sibilas de *Cassandra*, com o Mercúrio de *Feira*, em exemplificação não exaustiva.

Sobram as figuras que são de imediato identificáveis pela sua dimensão universal: a Virgem e Jesus, naturalmente, mas os anjos, os diabos, os pastores. O reconhecimento imediato destas personagens pelo público deriva da sua representação pelas diversas artes mas também pela sua presença nas procissões que se desenrolavam periódica e obrigatoriamente nos núcleos urbanos. O estudo dos regimentos das

procissões e dos múltiplos documentos (nomeadamente de origem municipal) que lhe estão associados permite confirmar que as figuras processionais reproduzem o modelo iconográfico que encontramos no teatro e demais artes.

Apercebemo-nos, por exemplo, da existência de cabeleiras e barbas pintadas para os apóstolos, ou das luvas e dos sapatos brancos ostentados pelos anjos, além das asas que têm que ser colocadas nas suas costas, das máscaras e fatos pretos com que se caracterizam os diabos, e que pelo seu aspeto aparentemente assustador mereceram a Filipe I, numa das cartas que escreveu, de Lisboa, às filhas, este comentário: *uns diabos que pareciam as pinturas de Jerónimo Bosch*⁹.

Testemunho coevo da complementaridade das artes: o que se vê nas procissões (e que, acrescento, também se representa no teatro) lembra a pintura. O modo de figurar os anjos e os diabos no teatro passa por vestir os atores que os representam de acordo com um modelo iconográfico tradicional. Ao aparecer em cena, anjos e diabos são sempre reconhecidos pelo público, daí Vicente não considerar necessário, ao contrário do que faz com outras personagens, anunciar previamente a sua entrada ou pôr a figura a autonomear-se quando fala pela primeira vez.

Na gravura da folha de rosto da 1.^a edição de *Inferno* em 1517, que ilustra a cena inicial do Fidalgo com o Diabo e o Anjo (figura 5), com a relevância teatral que lhe é conferida por ser uma imagem quase contemporânea da apresentação do auto, tanto a figura do Anjo, de asas e túnica brancas, como a do Diabo, com os cornos, o rosto de focinho afunilado, as garras, as asas de morcego, estão de acordo com a sua matriz iconográfica.

⁹ *Cartas para Duas Infantas Meninas: Portugal na Correspondência de D. Filipe I para As Suas Filhas 1581-1587*, edição de Fernando Bouza Álvarez, tradução de Nuno Senos, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Publicações Dom Quixote, 1999, pp. 161-162.

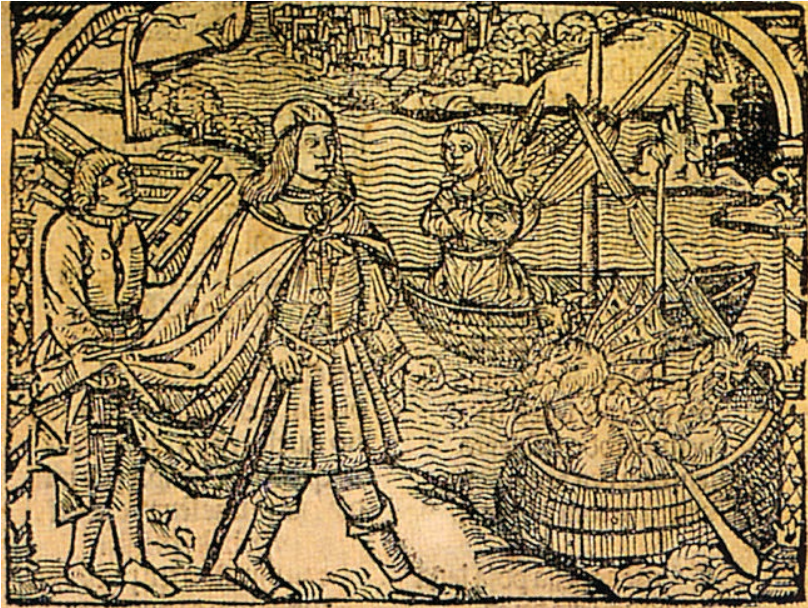


Figura 5 — Folha de rosto da edição do *Auto de Moralidade (Inferno, 1517-1518)*, gravura.

Os anjos na pintura são representados de modos diferentes. Por exemplo, em *Nossa Senhora dos Anjos*, tábua oriunda de oficina dos Países Baixos Meridionais de c. 1500, que pertenceu ao retábulo da capela-mor da catedral de Évora (Museu de Évora) (figura 6), podemos vê-los, juvenis, de túnicas brancas cobertas por pluviais ou dalmáticas e com asas brancas com tonalidades suaves de amarelos, rosas, azuis, a cantar e a tocar diversos instrumentos musicais. Por outro lado, temos os arcanjos como Miguel (e o Anjo Custódio de Portugal) com as suas armaduras e espadas, no respeito por uma iconografia do arcanjo que é explicitada no teatro: no auto da *Alma*, se a Alma diz ao Anjo

vossa espada lumiosa
me defenda
(I, p. 191.)

83

os diabos, entre si, confirmam que o Anjo ostenta aquele atributo iconográfico dos arcanjos, num diálogo que o público saberá decodificar:



Figura 6 — *Virgem da Glória*, políptico da vida da Virgem da Sé de Évora, c. 1500, óleo sobre madeira de carvalho, Museu Nacional Frei Manuel Cenáculo (Évora), Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF). Fotografia: José Pessoa.

OUTRO E quem ta levou forçada? 534
DIABO O da espada
(I, p. 204.)

No teatro (como nas procissões), os anjos servem com música momentos importantes da ação: no anúncio aos pastores e adoração do presépio em quatro dos autos de Natal (*Pastoril Castelbano*, *Sebila Cassandra*, *Quatro Tempos*, *Mofina Mendes*); na entrada da Virgem em cena e na saída do Anjo Gabriel depois da Anunciação, em *Mofina Mendes*; no início de dois dos autos com barcas (*Inferno* e *Glória*) e no final de *Purgatório*.

Quando cantam a Natividade, os anjos mostram o sentido divino da sua missão, como se depreende do comentário de Moisés no auto da *Sebila Cassandra*:

Naquel cantar siento yo 670
 y cierto so
 que nuestro Dios es nacido
 (I, p. 70).

O tom com que cantam e o modo severo como falam mostram-nos que os anjos se apresentam sempre contidos e reservados. Quando em diálogo com personagens do género popular, num registo mais realista e cómico, não perdem a sisudez e a seriedade: quando acorda os pastores, no auto *Pastoril Castelbano*, o tom do Anjo, ainda que a cantar, é imperativo (I, 32); nos autos com barcas, o Anjo mostra-se implacável e justo.

O anjo do teatro de Vicente corresponde ao anjo retratado nas artes plásticas: apresenta um semelhante registo hierático e uma pose grave e séria que deriva das suas funções de figura da corte celestial, de mensageiro divino, de guardião e juiz das almas, mas também de apresentador e anunciador de ações. É o caso do Anjo de *História de Deos* que informa o público sobre a ação que vai decorrer, tal como os anjos nas artes plásticas abrem cortinas.

À seriedade dos anjos opõe-se a ação desatinada dos diabos. O diabo em Gil Vicente, tanto pelo modo como é evocado, sempre em ditos que o esconjuram, como pelas características que a figura evidencia, servindo como sátira, mostrado como criatura grotesca e ridícula, integra-se no universo cultural que também se deixa ver na pintura.

Nas pinturas quinhentistas que mostram diabos (por exemplo na tábua anónima *Inferno*, MNAA — figura 7) vemo-los peludos, com cornos, barbas, cauda de réptil, asas de morcego, por vezes, seios. Seguindo a iconografia, é com cauda e máscaras com rostos no ventre e nas nádegas que aparece em gravuras de edições de teatro (figura 8) ou na já referida folha de rosto da *Barca do Inferno*.

Também nas procissões parece ser assim. Quando o abade de Alcobaça manda comprar *jogos* para o *Corpus Christi* explicita a cor preta: *um diabo com sua cara vestido de preto. [...] Este diabo levará outro diabo pequeno*

*vestido de saia preta e botas pretas um e outro*¹⁰. Acorrentados por São Bartolomeu ou pelo arcanjo Miguel, sozinhos ou fazendo parte de uma cena, os diabos oferecem o aspeto assustador, observado, como já referi, por Filipe I, mas também desatinado e grotesco.



Figura 7 — *Inferno*, autor desconhecido, primeiro terço do século XVI, pintura a óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga.



Figura 8 — *O Diabo*, gravura de edições quinhentistas portuguesas de teatro.

¹⁰ Gabriel Pereira, «Trechos portugueses dos séculos XIV e XV», *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. V, fascículo n.º 2, 1911, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912, p. 331.

Temos um testemunho da ação dos diabos no *recebimento* de D. Manuel em 1521, espetáculo grandioso *ordenado* (ou seja, encenado, organizado) por Gil Vicente. No desfile naval que atravessa o rio até Lisboa:

Foi ùa caravela ordenada per mancebos escolares chea de diabos mui diformes e a caravela mal aparelhada e velas esferrapadas e pintadas de más pinturas de que saíam grandes fumaças e fogos artificiais e muitos troes e a caravela sem governar ora a través ora a popa e os diabos fazendo cousas de muito prazer com que houve a mor festa do recebimento¹¹.

Desordem que faz rir, temor de um mal que será derrotado, estes parecem ser os sentidos da representação das figuras infernais que Vicente também apresenta nos seus autos. Os diabos aparecem em *Exortação da Guerra, Fadas, Inferno, Purgatório, Alma, Glória, História de Deos, Cananea, Rubena, Feira, Lusitânia*, por vezes caracterizados de outras personagens ou disfarçados de modo a que alguns deles também tenham de ser nomeados e apresentados num processo de identificação habitual em Vicente.

Em *Purgatório*, a representação dos diabos parece antecipar a que os estudantes de Lisboa representaram no *recebimento* de 1521, que refiro atrás. O *batel dos danados* está em seco com os remos quebrados (I, 245) e, no final do auto, o sentido de desordem dos diabos volta a manifestar-se quando saem de cena cantando uma *cantiga muito desacordada*, em contraste, uma vez mais, com o cântico final dos Anjos (I, 267).

Em cena e em fala, os diabos distinguem-se bem da calma hierática dos anjos. Correm: em *Alma*, Satanás *passea fazendo muitas vascas* (I, 204); no auto da *Cananea*, Belzebu vem a fugir quando encontra Satanás que lhe pergunta: *Como vens assi torvado?* (I, 385); em *História de Deos*, Belial treme, fica amarelo, *rugem [-lhe] as tripas e arde [-lhe] o embigo* (I, 326).

Os diabos inserem-se em situações cómicas, sendo normalmente objeto de insultos ou de ditos que podem ou não aludir ao aspeto da sua caracterização. Markl, por exemplo, sugere que a confusão do Fidalgo, na *Barca do Inferno*,

11 Gaspar Correia, *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução, notas e índice por José Pereira da Costa, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1992, p. 127.

ao nomear o Diabo por Senhora (I, 216) remete para a caracterização de um Diabo com seios que encontramos na tábua *Inferno*, já referida. No mesmo auto, o Parvo chama-lhe *cornudo* (I, 224), epíteto também utilizado em *Purgatório* (I, 246). Aqui, terá um *rosto de fonil*, no dizer do Lavrador (I, 248), será *neto de algum morcego* no dizer do Pastor (I, 257); em *Fadas*, a Feiticeira parece sugerir que o Diabo tem um rabo de boi (II, 237); no auto da *Cananea*, Satanás, além das *orelhas cortadas* (como um bode? como um cão?), tem barbas e cabelo (I, 344); em *Glória*, o auto começa com o Diabo a chamar *patudo* ao seu companheiro (I, 269); diabo *feito pato* (I, 345), é alusão em *Cananea*, de acordo, aliás com o palmípede que, na gravura de *Evangelhos* (figura 9), ilustra a tentação de Cristo, o mesmo assunto que é tratado no auto.



Figura 9 — *Tentação de Cristo*, Evangelhos e Epístolas de 1497, fólio 29 v.º, gravura.

Mas também as asas que os diabos ostentam nas tábuas do *Inferno* e *Julgamento das Almas* [aqui, negros, peludos, com asas de morcego e cornos (figura 10)], ou os que ladeiam o mago Hermógenes, na tábua atribuída ao mestre da Lourinhã (figura 11) podem ter sido utilizadas nas caracterizações do Diabo: em *Glória*, o Imperador, aludindo à queda de Lúcifer, trata o Diabo por *maldito querubín* (I, 280); em *Rubena*, Legião diz que voa, e refere-se às pegadas deixadas pelos outros três diabos, explicitando uma lista de animais: cão, grou, burra (I, 377). Na folha de rosto de *Inferno*, lembro, o diabo tem asas.



Figura 10 — *Julgamento das Almas*, autor desconhecido, c. 1540, pintura a óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga.

As falas nos textos não são obrigatoriamente alusões ao modo como os diabos se caracterizam. Por vezes, estamos perante o insulto de uma personagem que recorre ao imaginário do espectador muito familiarizado com o tema e com os impropérios lançados àquelas criaturas. É assim que os diabos aparecem nas procissões e festas públicas, é assim, também, que são representados no teatro europeu, por exemplo, o diabo com rabo e cornos do auto da *Ressurrección de Nuestro Señor*¹² ou aquele que aparece na gravura do *Mistério da Paixão* de Valenciennes de 1547 (figura 12), em frente ao espaço que representa o Inferno, com focinho de cão, cornos, seios e cauda, que sustentam um mesmo modo de representação destas figuras.

12 *Códice de Autos Viejos*, Mercedes de los Reyes Peña (ed.), 1988, p. 866.



Figura 11 — *Santiago e Hermógenes*, retábulo da Vida e da Ordem de Santiago, atribuído ao Mestre da Lourinhã, c. 1518-1526, pintura a óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga.



Figura 12 — Hubert Cailleau, *La Passion et Résurrection de nostre sauveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547*: fólio 1 v.º-2 r.-2 bistr., iluminura, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q> (acedido em setembro de 2017).

E o público reconhece-os. Normalmente não é necessário identificá-los, a não ser que venham disfarçados. Em *Feira* aparece disfarçado de *bofolinheiro*, tem uma *tendinha*, onde vende produtos e, embora com desconfiança, não é reconhecido pelo Tempo:

Falando com salvanor 254
 tu diabo me pareces
 (I, p. 165).

Em *História de Deos*, o processo de reconhecimento parece ser mais complexo. Os diabos são apresentados pelo Anjo (I, 295): Lúcifer como *anjo que foi dos maiores*, o que sugere que o *maioral do inferno* se apresenta com asas e que se sinta numa cadeira-trono, como na tábua *Inferno* também sucede, e Belial e Satanás como *senhores*. A didascália, e o texto proferido mais tarde confirma-o, indica que Belial se veste como meirinho e Satanás como cavaleiro e homem de armas.

Outro momento do auto, o da tentação de Cristo por Satanás, segue um modelo iconográfico comum ao das artes plásticas e também ao do teatro medieval europeu. Satanás disfarça-se de monge. É Lúcifer quem lhe entrega o novo traje, condição de engano:

Agora que anda assi só no deserto 918
 viste este fato e faze-te monge
 porque sem isto andarás de longe
 e assi simulado falarás de perto.
 (I, p. 322.)

O disfarce monacal do diabo aparece, pelo menos, desde o século xv em diversas gravuras e pinturas que representam o tema, por exemplo a de Lucas van Leyden (figura 13) ou de Hubert Cailleau, numa das iluminuras da série sobre o *Mistério da Paixão* representado em Valenciennes em 1547 (figura 14). Tanto a iluminura de Cailleau, que pode ser memória de teatro, como a gravura de van Leyden mostram o diabo como monge, mas com garras nos pés. Na gravura de Leyden, o pano que cai

das costas do Tentador termina em forma de serpente. Assim, é de imediato perceptível o que se representa.



Figura 13 — *Tentação de Cristo*, Lucas van Leyden, 1518, gravura.



Figura 14 — Hubert Cailleau, «Tentação de Cristo», *La Passion et Résurrection de nostre sauveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547*: fôlio 89 v.º, iluminura. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q> (acedido em setembro de 2017).

O teatro tem outros meios. No que conheço da peça maiorquina *Consueta de la representacio de la tentatio que fonch feta a nro. se. xpt*, séculos xv ou xvi, referida por Shoemaker¹³, os diabos vestem Lúcifer de eremita que, no decorrer da ação, *lansará las robes de ermita y fugirá y tots los altres lo alepideram*. Em *História de Deos*, o disfarce faz-se à vista do público. O fidalgo Satanás muda de roupa em cena. O fingidor mostra o seu fingimento perante o público. E parte, de imediato, a tentar Cristo que lhe pergunta: *E tu que cousa és ou que vens buscar?* Ao que Satanás responde:

Bem vês tu senhor que sam irmitão 928
 logo meu trajó demostra quem sam
 e é escusado o mais perguntar
 sam monge senhor.
 (I, p. 323.)

Tanto na Anunciação representada em *Mofina* como nesta Tentação de Cristo, o teatro representa e torna vivas cenas fixadas nas artes plásticas. Trata-se de imagens que, com as mesmas fontes e semelhante iconografia, naturalmente se correspondem. Correspondência que permite olhar para as artes plásticas como exemplo de um modelo iconográfico (e não de uma reprodução) do que no teatro se mostrou. Falamos de modos diferentes de expressão artística com específicas gramáticas formais. De qualquer modo, a contaminação entre as artes nas semelhanças de temática, de figuras, de ações ou de espaços representados ajudam-nos a ver o teatro. Sabemos pouco, mas até onde podemos saber, a imagem do teatro de Vicente passa por aqui.

13 William Hutchinson Shoemaker, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries* (1935), Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1973, p. 26.

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

V Parte

INVESTIGAÇÃO E ENSINO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

XX

Os estudos vicentinos

José Augusto Cardoso Bernardes

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

1.

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, 500 anos após o início da sua carreira e 450 depois de, pela primeira vez, ter vindo a lume o conjunto das suas obras?

Nesta tentativa de explicação, não deve deixar de se ter 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 extrapeninsular, 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.

Neste mesmo sentido, 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 excecionalidade 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 da mesma forma, 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, ao mesmo tempo que lhe garantem um lugar muito especial no imaginário coletivo dos portugueses.

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 recensear-se 620 contributos, contando edições, traduções e estudos gerais ou localizados¹. A este número há ainda que somar os trabalhos publicados

¹ Esta contabilidade exata figura na *Bibliografia* vicentina que tem vindo a ser publicada por Constantine C. Stathatos e que conta já três volumes.

desde 95 para cá²: tomando por base apenas o ritmo médio das duas últimas décadas, chegamos à apreciável média de 35 trabalhos por ano.

Tanta quantidade e tanta diversidade requerem, porém, um esforço de esquematização. É isso que se procurará agora levar 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 *Copilaçam*, 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 anticlerical, 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 Michaëlis de Vasconcelos que, apesar de não ter podido levar a cabo a edição crítica que chegou a assumir como tarefa prioritária do seu labor

² Em finais de 2001, Stathatos publicou a mais recente atualização da sua *Bibliografia*, incidindo, desta vez, sobre os seis anos que medeiam entre 1995 e 2000. Nela se dá conta de 64 trabalhos de natureza crítica (livros, monografias, teses e panfletos) e de 32 artigos integrados em revistas.

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 expressão³.

Apesar dos esforços de contextualização que foram sendo feitos, a mitologia romântica (que, pelo menos em Portugal, conviveu pacificamente com o positivismo filológico) depressa se apropriou da figura de Gil Vicente, transformando-o 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, colocam 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 Morato⁴ e a que o próprio Teófilo Braga dera expressão mais consistente⁵, 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

3 Neste mesmo volume, José Camões e João Nuno Sales Machado procedem a um reexame de algumas dessas coordenadas.

4 Cf. F. M. Trigoso de Aragão Morato, «Memória sobre o theatro portuguez», in *Memorias da Academia das Sciencias de Lisboa*, vol. V, parte II, pp. 46-58.

5 Cf. *História do Teatro Portuguez. Vida de Gil Vicente e Sua Eschola*, Porto, Imprensa Editora, 1870, pp. 388-391.

sobre aspetos temáticos, privilegiando o problema das fontes. Independentemente da importância atribuída a fatores estéticos e culturais, 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 Obras*, com tudo o que isso envolve no domínio da própria clarificação do sentido que se desprende dos autos. 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 labor de nomes cimeiros do vicentismo como Paul Teyssier, Luciana Stegagno-Picchio, Stephen Reckert, Cleonice Berardinelli, Thomas R. 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 continua a ver-se escrito, conclui-se que não se pode ainda prescindir totalmente desse logótipo, até porque — reconhecamo-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 no quadro 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 respon-

sáveis 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, Fábio Moniz e o próprio Constantine C. Stathatos.

Como não poderia deixar de ser, por entre os títulos mais recentes, detetam-se algumas duplicações de perspectiva 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 moldes 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 a 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, cada vez mais, 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 limitativo. 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 em níveis diferentes de maturação).

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 se pode ainda considerar 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 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 manuais⁶.

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, 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 sessenta 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 vinte 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.

Mais recentemente, e ainda sob efeito de uma outra celebração (os 500 anos do Monólogo do Vaqueiro, celebrados em 2002), apareceu uma nova edição das *Obras* de Gil Vicente, com fixação de texto em dois volumes,

⁶ Sobre a presença de Gil Vicente na escola, veja-se o estudo assinado neste compêndio por Amélia Correia.

mais dois, contendo a reprodução em fac-símile da Compilação 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 nenhuma 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.

Isto não significa, porém, 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 pé de página, 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 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 Chandaigne, já na

década de 70⁷. 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 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 ausência, sendo objeto, quanto 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 se pode aceitar, 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. Deste modo, impõe-se a necessidade de conjugar esforços para

- a) Elaborar uma edição integral de Gil Vicente, com notas de carácter filológico e histórico-cultural, de modo a tornar acessível, na sua globalidade, um *corpus* 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 ideológico⁸.

7 A iniciativa contou, no início, com a coordenação muito ativa 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 projeto 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), pp. 137-141.

8 De entre os muitos exemplos que se poderiam destacar 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

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 levar por diante tarefas de outra índole, enfrentando problemas que, desde há muito, se encontram suspensos. Era necessário 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 castelhano 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 autos⁹.

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

páginas. São muito variados os motivos para pensar que um conjunto como as *Barcas*, por exemplo, há muito que requer uma atenção deste tipo.

9 A este propósito, Telmo Verdelho acaba de publicar uma utilíssima *Concordância da Obra Toda* de Luís de Camões, cujo modelo pode ser transposto para outros autores e, desde logo, para Gil Vicente (Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012).

entre os muitos tipos de diálogo cultivados ao longo da modernidade (séculos XV a XVII).

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 dramaturgicos, 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 tardomedieval (nomeadamente o de expressão francesa)¹⁰; 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

¹⁰ 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 (Paris, Droz, 1986-2000). Empreendimento semelhante foi já iniciado para as moralidades, numa edição dirigida por Estelle Doudet, cujo primeiro volume veio já a público nos *Classiques Garnier* (2012).

há muito os limites e os excessos do contextualismo determinista que marcaram 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 convivalidade cortesã 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 extraídas¹¹. Doravante, porém, os vicentistas não poderão prescindir deste valiosíssimo acervo de informação no esclarecimento dos parâmetros contextuais em que se moveu o dramaturgo¹².

11 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. op. cit., pp. 409 e segs.).

12 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 relacionadas com a rainha. No que toca a Gil Vicente, porém, não regista novidades, subscrevendo, na

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 ambiente devocional que a envolveu e que podem também ter tido ecos na dramaturgia vicentina¹³.

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 perspetiva, à luz do muito que entretanto se avançou nestes domínios¹⁴.

A perseguição 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 perspetivas que algumas correntes mais recentes trouxeram para os estudos literários e para os estudos teatrais. Refiro-me, em primeiro lugar,

prática, as interpretações de Braamcamp Freire, nomeadamente no que toca à tese da identidade entre o dramaturgo e o ourives (cf. pp. 856-857).

13 Cf. *De Princesa a Rainha Velha. Leonor de Lencastre*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.

14 Para além do seu mérito intrínseco, o estudo de Pedro Ferré sobre cultura popular que figura neste volume abre caminhos muito promissores.

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.

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 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 esclarecimento 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 do ponto de vista teórico e menos preconceituosa do 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 aplicação¹⁵. 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

15 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 largamente a tónica reativa e iconoclasta, 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.

repercussão no sistema de ensino foi particularmente marcante ao longo de muitas décadas. Uma revisão pós-colonial da obra vicentina passaria, assim, em primeiro lugar, pela desconstrução de preconceitos de caráter político e ideológico que vêm assinalando a investigação e o consumo escolar do autor; o seu maior ganho, porém, residiria numa maior valorização das componentes estéticas em presença.

4.5.

Efetuada 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 expectativas 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 se possam vir a encontrar 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 cristalização 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 Lourenço¹⁶, 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 de escola. Resta saber, porém, se essa situação se compadece com a escola que todos afirmamos querer construir: ativa e não dormente, criativa, transformativa e não redutoramente 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 constringida quando se trata de lidar com nomes decisivos do nosso cânone literário e cultural.

16 Há poucos anos, foi, no entanto, publicado um texto inédito de Eduardo Lourenço sobre Gil Vicente. Trata-se, claramente, de uma reação ao vicentismo que nos anos 50 era desenvolvido por António José Saraiva, numa linha marxizante (Cf. «O gibão de mestre Gil»).

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

XXI

Gil Vicente no cânone escolar. O(s) textos e a(s) leitura(s)

Amélia Maria Correia
CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O presente ensaio incide na representatividade de Gil Vicente e da sua obra no cânone literário escolar. Elege, por conseguinte, como objeto de estudo nuclear instrumentos reguladores da atividade letiva no nosso sistema educativo desde a homologação do Programa da disciplina de Português do Ensino Liceal, aprovado pelo Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948, até aos mais recentes documentos vindos a lume no âmbito da revisão curricular de 2001, introduzindo alterações nas leituras (e respetivas formas de abordagem) em contexto escolar dos ensinos básico e secundário. Entende-se ser este um *corpus* que — abrangendo, cronologicamente, as décadas de 50 a 90 do século passado e os primeiros anos do atual — se configura potencial e adequadamente esclarecedor de políticas e pressupostos educativos que determinam a constituição de um *cânone escolar*, a consagração de textos e autores como *clássicos* ou os respetivos movimentos de inclusão e exclusão (temporária ou definitiva) desse mesmo cânone. *Que lugar é reservado a Gil Vicente nos programas escolares? Que obras integram o elenco de leituras metódicas e obrigatórias? Que textos se leem em sala de aula? Que peças vicentinas se propõem para leitura(s) extensiva(s) construindo e alargando enciclopédias culturais e pessoais dos alunos? Que critérios subjazem à seriação e arrumação das suas peças no elenco dos (restantes) conteúdos programáticos? Que conhecimento detêm hoje os nossos jovens do teatro de Mestre Gil? Como o enquadram no contexto da produção dramática quincentista? Que representatividade lhe reconhecem na história da lite-*

ratura portuguesa? Que motivos justificam a sua inclusão, permanência ou exclusão do cânone literário escolar?... A estas questões (ou outras que se coloquem) procuraremos resposta(s) com a leitura e a análise dos documentos supracitados¹.

1. PROGRAMAS E CURRICULA DO ENSINO LICEAL NOS ANOS 50 E 60. SOB A INSPIRAÇÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA²

O Programa da disciplina de Português para o 2.º ciclo do Ensino Liceal, aprovado pelo Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948, inclui o estudo de uma peça de teatro vicentina entre o elenco de leituras ilustrativas da produção literária quinhentista a realizar no 5.º ano de escolaridade.

«Leitura e estudo de excertos de *Os Lusíadas*. Leitura e estudo do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, de sonetos escolhidos e de canções de Luís de Camões. Revisão e complemento das leituras feitas nos anos precedentes do ciclo, com o desenvolvimento permitido pelos progressos agora feitos pelo aluno.

[...]

Análise literária elementar, apoiada sobretudo em exercícios de confronto.»
Programa de Português do Ensino Liceal — 2.º ciclo, 5.º ano, 1948, p. 1083

O mesmo documento prevê o estudo de Gil Vicente no 3.º ciclo do ensino liceal, integrando o *corpus* de autores e textos representativos de um primeiro período da época clássica na história da literatura portuguesa. Justifica-se esta presença nos dois anos do ciclo por se determinar, no

1 Serão objeto de análise neste capítulo os documentos — respeitantes ao período temporal em que fizemos incidir a nossa investigação — disponibilizados pelo Arquivo Histórico do Ministério da Educação e Ciência em maio de 2012.

2 O presente ponto inclui a análise de programas vindos a lume no âmbito das reformas de Fernando Andrade Pires de Lima e de José Veiga Simão. Refira-se que esta última reforma do sistema educativo português — aprovada no ano de 1973 — dá continuidade aos trabalhos encetados por Francisco de Paula Leite Pinto (anos 50), Inocêncio Galvão Teles e José Hermano Saraiva (década de 60).

7.º ano, o prosseguimento de um «estudo convenientemente graduado da história da literatura portuguesa, em complemento e revisão da matéria dada no 6.º ano» (p. 1083).

6.º ano. Época clássica — 1.º período

Introdução. Renascimento, Humanismo e Classicismo (ideia sumária apoiada nos conhecimentos da História adquiridos no 5.º ano, com alusão, também sumária, à natureza da produção artística da época medieval, especialmente do século xv).

«Aspetos do Renascimento português:

A visão satírico-dramática da sociedade portuguesa no teatro vicentino. Origens do teatro português.»

Programa de Português do Ensino Liceal — 3.º ciclo, 6.º ano, 1948, p. 1083.

7.º ano. Época clássica — 1.º período (século xvi)

«Recordação das leituras feitas no 6.º ano e comentário sintético. Visão global da produção literária do século xvi: o teatro, o bucolismo, a epopeia e a historiografia ultramarina.

A linguagem de Gil Vicente e de Bernardim Ribeiro — o seu significado na evolução da língua portuguesa; o período arcaico e o período moderno. Coexistência de uma corrente estética medieval subjacente ao classicismo: as quintilhas de Sá de Miranda, as redondilhas de Camões e o teatro de Gil Vicente. O caráter misto dos autos camonianos.

[...]

Panorama e apreciação global do movimento literário do século xvi.»

Programa de Português do Ensino Liceal — 3.º ciclo, 7.º ano, 1948, p. 1084.

Sublinha-se em momento posterior esta «função complementar» do 7.º ano — cujos objetivos são os de «rever, completar, esquematizar» — considerando-se que «no 6.º ano serão feitas abundantes leituras dos textos indicados, tendentes a interpretar as correntes estéticas e ideológicas, a personalidade dos autores, a evolução da linguagem e todo o movimento espiritual representativo da época, da Nação e do homem» (p. 1089). O relevo e o reconhecimento concedidos à obra vicentina testemunham-se nas afirmações seguintes:

Para Gil Vicente reserve-se um período relativamente largo [...]. É preciso ter conhecimento direto, pela leitura e análise, dos passos mais representativos, colhidos de toda a obra, que nos deem a visão mais fiel da maravilhosa síntese vicentina: reflexos do lirismo religioso e bucólico, devoção nacionalista, idealismo cristão e zelo fervoroso; do humanismo estrutural da índole do dramaturgo, do sentimento da natureza, da observação de costumes e de tipos sociais; da sua posição perante as instituições, as classes, a vida pública e particular; da sua técnica da arte dramática, do valor dos recursos do seu cómico; da feição particular da sua sátira, indulgente e construtiva, severa, todavia, para com as classes responsáveis; finalmente, das variadas facetas da sua linguagem [...] (p. 1090).

Não se propõe — em sala de aula ou em casa — a leitura integral de qualquer peça de Mestre Gil; aconselha-se antes a exploração de «trechos selecionados com critério» de diferentes obras — *«Mofina Mendes, Tragicomédia Pastoril, Farsa dos Almocreves, Auto da Feira, Velho da Horta, Romagem dos Agravados, Auto da Fama, Comédia de Rubena, Comédia do Viúvo, Frágua de Amor, Inês Pereira, Floresta de Enganos, Farsa dos Físicos, Auto da Lusitânia e Triunfo do Inverno, além de excertos dos primeiros autos pastoris»* —, respeitando a «sensibilidade dos alunos» e visando «dar ideia da origem e evolução da arte vicentina» (p. 1090). O elenco é extenso e diversificado. Com legitimidade se poderá afirmar que permitiria ao aluno um conhecimento consistente e aprofundado do autor (e da sua produção dramática).

Uma leitura atenta da globalidade do documento em estudo permite observar que Gil Vicente tem representatividade assinalável num *corpus* de leituras que se apresenta (e privilegia) enquanto legado a transmitir às sucessivas gerações de estudantes. Explora-se a vertente axiológica dos textos. Em conformidade com a ideologia do Estado Novo, a literatura é valorizada na disciplina de Português enquanto património (cultural e identitário) que concorre — em articulação com outras áreas dos *curricula* escolares — para fortalecer um sentimento nacional.

O Decreto n.º 39 807, de 7 de setembro de 1954, introduz alterações nos Programas do Ensino Liceal, aprovados pela publicação do Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948. O Programa Oficial de Português

não determina, porém, oscilações significativas no que diz respeito à presença de Gil Vicente no cânone escolar. O *Auto da Alma* continua a figurar entre o elenco de conteúdos programáticos a lecionar no 5.º ano do ensino liceal. A única (pequena) alteração — que importará, no entanto, assinalar — respeita ao seu estudo nos anos subsequentes. O autor e a sua obra passam a integrar agora unicamente o *corpus* de leituras literárias a realizar no 6.º ano. Os aspetos de conteúdo que deverão ser explorados permanecem (praticamente) inalterados. É um mesmo *paradigma historicista* que continua a ditar a arrumação de textos e autores — ordenados e sequenciados em função de sucessivos períodos e ou épocas da história literária de que são representativos — no programa.

Publicada em *25 de julho de 1973*, a *Lei n.º 5/73*, criando os princípios fundamentais de uma educação nacional, introduz alterações na estrutura e organização do nosso sistema de ensino. Não obstante haver sido suspensa no ano seguinte, em virtude do golpe militar do 25 de Abril (por se considerar a exigência da sua revisão *à luz* dos novos princípios democráticos), diferentes iniciativas do seu autor, Fernando Andrade Pires de Lima³, foram sendo implementadas. Em conformidade com o disposto neste normativo, o ensino secundário passa a integrar dois ciclos de estudos — o *curso geral* e o *curso complementar*.

2. (RE)ESTRUTURAÇÃO DO ENSINO: ANOS 70 E 80. *A HORA DA TEORIA.*

É já no contexto dos governos provisórios pós-25 de abril que vem a lume um novo instrumento regulador das práticas letivas ditando mudanças no cânone (literário) escolar⁴. Assim, no Programa de Português do Ensino

³ Então detentor da pasta do Ministério da Educação Nacional (4 de fevereiro de 1947 a 7 de julho de 1955).

⁴ As alterações introduzidas nos (novos) programas e *curricula* escolares relativamente ao conjunto dos programas oficiais aprovados pelo Decreto n.º 39 807, de 7 de setembro de 1954, fundamentaram-se na frequência das sugestões e respostas dos docentes aos inquéritos emanados do Ministério da Educação e Cultura pela Comissão de Estudos da Reforma Educativa. Cf. Programa de Português do Ensino Liceal (curso geral) para o ano letivo de 1974-1975, pp. 14 e 15.

Liceal (curso geral) para o ano letivo de 1974-1975, a obra vicentina *Auto da Alma* deixa de ser «objeto de leitura obrigatória» e determina-se a sua substituição «por outra peça do mesmo autor, de tema e forma mais acessíveis» (pp. 14 e 15). Prevê-se, no 3.º ano, a lecionação de uma das seguintes peças: *Auto da Índia*, *Farsa de Inês Pereira* ou *Auto da Barca do Inferno* (p. 16). Advertira-se, em momento anterior, que as obras a lecionar, nos 2.º e 3.º anos do curso geral, ilustrarão uma «problemática» que «deverá ser inserida e relacionada com os núcleos temáticos escolhidos para pretexto do estudo linguístico e literário ao longo do ano» (p. 14). Os núcleos ou «temas motivantes» da leitura no 3.º ano — e destacamos estes por respeitarem ao ano de escolaridade em que se leciona o autor de que nos ocupamos — são relativos à «Expressão do Mundo Dinamizado pelo Homem (atitude crítica e alteração transfiguradora)» (p. 16). Os textos de Gil Vicente — assim como os de Bernardim Ribeiro (alguns), poetas renascentistas e barrocos, D. Francisco Manuel Melo, Verney, Gonzaga, João de Deus, Garrett, Camilo, Júlio Dinis, Eça e autores contemporâneos — seriam exemplificativos de um tema específico: *a condição da mulher*⁵.

O Programa de Português para os 1.º e 2.º Anos do Curso Complementar⁶ torna visível «uma assinalável redução das rubricas relativas a obras e autores menos representativos do ponto de vista estético-literário» e introduz, em contrapartida, em rubrica intitulada «perspetivas literárias contemporâneas», o estudo de obras «consideradas significativas da Literatura Portuguesa do século xx» (p. 19)⁷. É este um documento no qual se assume explicitamente, no estudo da literatura em contexto escolar, a aliança entre a perspetiva diacrónica e a perspetiva sincrónica, «atribuindo prioridade a esta» (p. 19). Somos claramente chegados ao que poderemos designar de *a hora da teoria e da constituição de um novo cânone (literário) escolar*. A matriz historicista dos programas de décadas mais recuadas cede lugar

5 Cf. Programa de Português do Ensino Liceal (curso geral) para o ano letivo de 1974-1975, p. 16.

6 Também homologado para entrar em vigor no ano letivo de 1974-1975

7 No programa aprovado com a publicação do Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948, justificava-se um elenco de leituras que excluía títulos e autores do século xx: «Tão pouco se há de passar além do primeiro momento da época romântica, para não sobrecarregar o curso e lhe deixar campo suficiente para outros exercícios.» (P. 1089.)

ao (novo) *paradigma imanentista* construído em conformidade com as teorias estruturalistas e formalistas dos anos 70 que privilegiam a materialidade dos textos.

A obra de Gil Vicente figura entre o elenco de conteúdos programáticos previsto para lecionação no 1.º ano do curso complementar dos liceus. Assim no-lo mostra o quadro que seguidamente se apresenta.

1.º ano

Época clássica (1.º momento)

O teatro quinhentista

A obra de Gil Vicente

— crítica social

**Quem Tem Farelos?*

**Farsa de Inês Pereira*

**Auto da Índia*

**Auto da Barca do Inferno*

**Auto da Barca do Purgatório*

— alegoria moral e religiosa

**Auto da Feira*

**Auto de Mofina Mendes*

**Auto da Alma*

— alegoria profana

**Exortação da Guerra*

Programa de Português do Ensino Liceal — curso complementar, 1974-1975, p. 22.

O autor em estudo tem lugar de relevo num programa cuja definição de objetivos não ocupa mais de um parágrafo mas claramente põe a tónica no papel central a atribuir à leitura e à análise textual: «[...] tal como no ciclo anterior, ensinar a ler e cultivar o gosto pela leitura impõem-se como finalidades prioritárias. Por isso, a análise de texto constituirá a atividade nuclear do estudo da língua e da literatura portuguesas. Será a partir deste exercício que o aluno desenvolverá não só o seu espírito crítico, como também a sua capacidade criativa.» (P. 20.)

Os programas de Português do curso complementar de índole literária e de índole científica são elaborados na sequência do disposto no Decreto n.º 558/76, de 16 de julho, que determina a redução do «número de horas letivas semanais para os alunos que se destinam a Cursos de índole científica» (p. 1). O esquema programático de ambos os documentos — no que respeita ao estudo de Gil Vicente — não difere significativamente do documento homólogo anterior. A obra do dramaturgo continua a figurar entre os principais títulos ilustrativos de um primeiro momento da época clássica e é exemplificativa de uma categoria genológica específica: o teatro (quinhentista). O programa de índole literária, no âmbito dos textos ilustrativos da crítica social, permite aos docentes a possibilidade de escolha entre a abordagem da peça *Quem Tem Farelos?* ou da *Farsa de Inês Pereira*⁸ e determina a leitura de (apenas) extratos das peças *Auto da Barca do Purgatório*, *Auto da Feira* e *Exortação da Guerra*. O elenco dos restantes conteúdos literários, a lecionar no 1.º ano do curso, permanece inalterado relativamente ao programa implementado em 1974-1975. O programa de índole científica reduz o *corpus* de leituras a realizar com os alunos, visto que restringe o estudo de textos ilustrativos da crítica social às peças *Quem Tem Farelos?* ou *Farsa de Inês Pereira*, *Auto da Índia* e *Auto da Barca do Inferno*. Enquanto textos exemplificativos da alegoria moral e religiosa estudar-se-ão apenas extratos das peças *Auto da Feira* e *Auto da Alma*. Exclui-se o estudo de *Exortação da Guerra*, deixando assim de ter representatividade nos *curricula* dos alunos da área de ciências a dimensão da alegoria profana na dramaturgia vicentina.

Não obstante o exposto, a presença de Gil Vicente no cânone escolar continua a ser assinalável em finais da década de 70. Note-se, inclusive, que nenhum outro autor integra o elenco de conteúdos a abordar no âmbito do texto dramático neste programa de índole científica. O programa de índole literária prevê unicamente, no 2.º ano do curso, o estudo de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (e a leitura comentada de alguns extratos da *Memória ao Conservatório Real*), para ilustração do teatro surgido num contexto político-social da renovação romântica. É, de facto, mais reduzido

8 O programa vigente em 1974-1975 previa a leção de ambas as peças.

o elenco de conteúdos no âmbito desta categoria genológica comparativamente ao conjunto de autores e textos previsto para leção em programas anteriores⁹. Gil Vicente *resiste*, porém, nesse elenco com um (ainda) significativo número de textos — incluindo-se, neste número, obras das quais se fará a leitura integral.

O Programa de Português para a Área de Estudos Humanísticos, homologado em 20 de agosto de 1979, é mais um documento que atesta a veracidade de considerações tecidas. Gil Vicente destaca-se, de entre os restantes autores de textos de teatro, com um considerável conjunto de obras a estudar no 10.º ano de escolaridade. A novidade a destacar respeitará ao facto de em todas as rubricas do programa — respeitantes a diferentes épocas ou momentos da história da literatura portuguesa — o elenco de conteúdos ser seguido de uma referência ao *contexto* que os deverá enquadrar. É o que nos mostra o quadro IV — tomando como exemplo a rubrica onde figura o autor de que nos ocupamos.

10.º ano

Época Clássica (1.º momento)

O Texto

— A Poesia Dramática

Gil Vicente e o teatro medieval

*de farsa ou burlesco

Quem Tem Farellos?

Farsa de Inês Pereira

⁹ No programa oficial de Português aprovado pelo Decreto n.º 39 807, de 7 de setembro de 1954, previa-se o estudo do *Auto do Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (época Clássica — 2.º período), da *Cantata de Dido*, de Correia Garção (época Clássica — 3.º período), das óperas do judeu (representativas de um teatro que então se fazia fora da Arcádia), de *Um Auto de Gil Vicente e Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (época Romântica — primeiro momento). Além destes textos, o documento aprovado pelo Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948, previa o estudo da tragédia *Castro*, de António Ferreira. O Programa de Português do Ensino Liceal implementado em 1974-1975 incluía, no elenco de conteúdos literários do 2.º ano do curso geral — além do *Auto do Fidalgo Aprendiz* (já mencionado), *As Guerras do Alecrim e da Manjerona*, de António José da Silva. O mesmo documento determina, no 2.º ano do curso complementar, a análise de uma obra dramática contemporânea de entre as que seguidamente se enunciam: *O Dia Seguinte*, de Luís Francisco Rebelo, *O Vagabundo das Mãos de Ouro*, de Romeu Correia, *O Judeu*, de Bernardo Santareno, ou *Felizmente Há Luar!*, de Luís de Sttau Monteiro.

Auto da Índia

*de moralidade

Auto da Barca do Inferno

Auto da Barca do Purgatório

Auto da Feira

*de exaltação ou de alegoria profana

Exortação da Guerra

O Contexto

Breve referência aos aspetos socioculturais do quinhentismo em geral e do lusíada, em particular. Renascimento, humanismo e classicismo: aspetos genéricos e específicos do caso português.

Programa de Português do Ensino Secundário — Área de Estudos Humanísticos, 1979-1980, p. 12.

Creemos que esta atenção concedida ao *contexto* — ainda que *subalternizado* em relação ao *texto* que surge em lugar de primazia e mais evidenciado relevo no elenco dos conteúdos programáticos — ilustra (algumas) reservas em relação ao modelo estruturalista de análise literária em contexto escolar do ensino secundário passíveis de observar já em finais da década de 70 e inícios da seguinte.

No Programa de Português (Nuclear) para o Ano Propedêutico, criado em 1979-1980, Gil Vicente destaca-se, ao lado de Luís de Camões, enquanto autor representativo do Renascimento português. As obras, «de leitura obrigatória», são o *Auto da Barca do Inferno*, a *Farsa de Inês Pereira* e o *Auto da Alma*, respetivamente ilustrativas da «crítica social», da «sátira» e da «alegoria moral e religiosa» em Gil Vicente (p. 2). Não obstante ser visivelmente mais reduzido o conjunto de peças que se prevê para abordagem em contexto escolar, será de notar a preocupação em selecionar textos que permitissem ilustrar diferentes classificações ou géneros da dramaturgia vicentina. O aluno deterá um conhecimento minimamente abrangente do teatro de Gil Vicente.

Em junho de 1980 é homologado o Programa de Literatura Portuguesa (Via de Ensino) para o 12.º ano de escolaridade. É este um documento centrado no estudo de textos contemporâneos. Uma tal opção didática (e

metodológica) é justificada, na introdução, pelo facto de o aluno comumente se interessar «mais pelo presente do que pelo passado» (p. 3). Gil Vicente não figura assim no elenco de leituras literárias (pelo menos obrigatórias) da disciplina¹⁰.

Em julho do mesmo ano, é publicado o Programa de Português para o Curso Geral Unificado. Este novo instrumento regulador de práticas letivas entra em vigor a partir do ano letivo de 1980-1981. Os seus *princípios orientadores* assentam no pressuposto de um *continuum* ou evolução progressiva no processo de ensino e aprendizagem que possibilitará ao aluno, no ano de conclusão deste ciclo de estudos, «reconhecer as principais características que permitem aos textos ocupar um lugar relevante no campo literário» (p. 2). Considera-se estar o aluno apto «não só a uma interpretação crítica, como a adquirir consciência de que a língua é algo vivo e [...] em evolução» (p. 2). Sublinha-se ainda a importância de o aluno obter «uma panorâmica literária diacrónica que [...] possibilite integrar textos e autores estudados, ao longo dos três anos, na época e géneros literários respetivos» (p. 2), mas adverte-se, logo de seguida, que esta «sistematização [...] relega quaisquer minúcias teóricas» (p. 2). O nome de Gil Vicente figura no conjunto de textos de leitura integral obrigatória no 9.º ano de escolaridade, determinando-se unicamente o estudo da peça *Auto da Barca do Inferno*¹¹.

3. A REFORMA CURRICULAR DE 1989. A PLURALIDADE DOS DISCURSOS E A DIVERSIDADE DAS LEITURAS NA AULA DE PORTUGUÊS

Em 1991 é homologado o novo Programa de Língua Portuguesa para o Ensino Básico. Em conformidade com o disposto neste documento, Gil Vicente integra de novo o *corpus* de textos obrigatórios, no âmbito da *lei-*

10 Este programa prevê, no âmbito do(s) texto(s) de teatro, o estudo de «dois casos significativos do teatro português: *Pedro o Cru* de António Patrício e *O Judeu* de Bernardo Santareno» (p. 5). O documento homólogo a implementar no ano letivo de 1981-1982 prevê unicamente a leção da última obra mencionada para ilustração da tipologia textual em estudo.

11 Cf. Programa de Português do Curso Geral Unificado, homologado em 10 de julho de 1980 (p. 5).

tura orientada em sala de aula, para lecionação no 9.º ano de escolaridade. Prevê-se o estudo de uma das seguintes peças: *Auto da Barca do Inferno* ou *Auto da Índia*.

Em contexto escolar do ensino secundário, os Programas de Português A e B para os Cursos Gerais e Tecnológicos, aprovados pelo Despacho n.º 124/ME/91, de 31 de julho¹², introduzem alterações (significativas) no cânone escolar — ditando, designadamente, a abertura dos *currícula* (e da disciplina, em particular) a um leque muito mais amplo e diversificado de autores e obras para leitura metódica e ou extensiva. O critério primeiro que preside à arrumação dos conteúdos programáticos é agora o de uma classificação genológica dos textos previstos para lecionação. O quadro seguinte permite observar o lugar ocupado por Gil Vicente no elenco de leituras literárias do Programa de Português A, ilustrando uma tipologia textual específica: a do texto dramático.

10.º ano	11.º ano	12.º ano
Texto Dramático	Texto Dramático	Texto Dramático
Gil Vicente	Gil Vicente	Gil Vicente
— <i>Farsa de Inês Pereira</i>	— <i>Auto da Feira</i>	— <i>Auto da Alma</i>
ou	— <i>Auto da Índia</i>	
— <i>Quem Tem Farelos?</i>	ou	
— <i>O Velho da Horta</i>	— <i>Auto da Barca do Inferno</i>	

Programa de Português A do ensino secundário, 1991, p. 39.

Refira-se que este novo programa estabelece ainda uma «temática organizadora das leituras» (p. 36) a realizar em contexto de sala de aula. Assim se justifica a presença do autor no elenco de conteúdos dos três anos de

12 Os programas de Português A e B são criados no âmbito da reforma curricular de 1989 cujos trabalhos foram coordenados pelo Professor Doutor Fraústo da Silva. Os princípios e orientações que lhe subjazem foram definidos pela Lei de Bases do Sistema Educativo e posteriormente concretizados no Decreto-Lei n.º 286/89, de 29 de agosto (e em outros diplomas normativos). O sistema educativo português apresenta uma nova estrutura. O ensino básico passa a ter uma duração de nove anos (compreendendo um primeiro ciclo de quatro anos, um segundo ciclo de dois anos e um terceiro ciclo de três anos) — assim se distinguindo do disposto na reforma proposta por José Veiga Simão onde tinha a duração de oito anos. O ensino secundário apresenta-se pela primeira vez como uma sequência curricular de três anos. Integra cursos predominantemente orientados para a vida ativa e cursos vocacionados para o prosseguimento de estudos.

escolaridade que agora integram o ensino secundário — 10.º, 11.º e 12.º¹³
A abordagem das peças vicentinas far-se-á, em cada ano, para ilustração das temáticas seguidamente apresentadas.

10.º ano	11.º ano	12.º ano
*A expressão dos sentimentos (o amor, a saudade, o sonho, a felicidade, a solidão, ...).	*O Homem e a Sociedade ²⁹⁸ — a intervenção na vida social — a sátira (de costumes, de mentalidades, da moda literária, de carácter político, ...); — a expressão comprometida (a polémica, a resistência, a revolta, ...).	*A reflexão sobre a condição humana ²⁹⁹ — a atitude perante a vida (a angústia e a esperança, a relatividade e a diversidade, o absoluto e a certeza); — a atitude filosófica perante a existência (imanência e transcendência).
*A relação com a realidade exterior: — o quotidiano; — a natureza. ²⁹⁷		

Temáticas organizadoras das leituras no programa de Português A do ensino secundário, 1991, p. 36.

O leque de autores e textos a estudar no âmbito do texto dramático é também mais abrangente relativamente a programas anteriores. Prevê-se a leitura da *Farsa do Alfaiate* ou *O Pranto do Clérigo*, de Anrique da Mota, no 10.º ano; a leção de excertos das peças *A Castro*, de António Ferreira, e *Guerra do Alecrim e Manjerona e Anfitrião*, de António José da Silva, no 11.º ano; o estudo de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, e de uma das três peças seguidamente enunciadas — *D. João e a Máscara*, de António Patrício, *O Judeu*, de Bernardo Santareno, e *O Gebo e a Sombra*, de Raúl Brandão — no 12.º ano.

O programa de Português B prevê o estudo de Gil Vicente no 11.º ano de escolaridade. As peças a analisar — tomando como referência a mesma temática organizadora das leituras na disciplina de Português A — são o

13 Os próprios autores observam: «As obras nacionais indicadas para leitura obrigatória [...] hão de em simultâneo salvaguardar o tratamento das temáticas e a perspetivação do panorama diacrónico e sincrónico da literatura portuguesa.» E acrescentam: «Por isso, o aluno disporá sempre dos textos indispensáveis ao estabelecimento da situação das obras num período, corrente, escola ou fase particular da evolução do autor. E nesse sentido se há de entender que a leitura de textos de Gil Vicente [...], distribuída ao longo dos três anos do ciclo, seja feita de acordo com a oportunidade das temáticas propostas.» (P. 36.)

14 As duas temáticas são comuns aos três anos de escolaridade

15 Esta temática é comum aos 11.º e 12.º anos de escolaridade.

16 Esta temática enquadrará unicamente as leituras a realizar no 12.º ano de escolaridade

Auto da Índia e o *Auto da Feira*. É significativamente mais exíguo o *corpus* de leituras vicentinas nos *curricula* de alunos que não frequentam um curso na área das Humanidades (os anteriores programas de Português de índole literária e de índole científica, vigentes em finais da década de 70, haviam tornado igualmente visível esta diferença de leituras previstas em cursos da área de letras e da área de ciências).

As Orientações de Gestão dos Programas (OGP), vindas a lume em julho de 1996, determinam a redução do *corpus* de leituras literárias a realizar em contexto escolar do ensino secundário. Cumprindo-se estas orientações, Gil Vicente — no que respeita à disciplina de Português A — passa a integrar unicamente o elenco de conteúdos programáticos previstos para leção no 10.º ano. Um novo critério determina a seriação e a organização dos textos a estudar neste ciclo de estudos. Se em 1991 se considerara a classificação genológica dos textos como critério primeiro da sua arrumação no elenco de conteúdos da disciplina, privilegia-se agora um enquadramento em termos de história e periodização literárias desses mesmos textos e respetivos autores. Discriminam-se *conteúdos essenciais* a abordar/explorar com os alunos em sala de aula, designadamente «aspectos medievais e renascentistas», o «teatro religioso e profano», a «sátira: processos de construção» e os «tipos sociais» (p. 9). O *Auto da Índia* ou o *Auto da Barca do Inferno*¹⁷, o *Auto da Alma* e a *Farsa de Inês Pereira* são as peças sugeridas¹⁸ para ilustração destes conteúdos.

Nas OGP respeitantes à disciplina de Português B, Gil Vicente integra o elenco de leituras a realizar no 11.º ano de escolaridade, determinando-se igualmente a leção de *conteúdos essenciais*. Se em 1991 se elegiam *temáticas organizadoras das leituras*, em 1996 privilegia-se claramente uma perspetiva cronológica na seriação de autores e textos que integrarão o programa. A atenção concedida a uma respetiva contextualização histórica

17 A referência a estes textos vicentinos vem acompanhada da seguinte nota: «excluir o que tiver sido dado no 9.º ano» (p. 9).

18 Na introdução destas OGP observa-se que os textos sugeridos — nesta e em outras rubricas programáticas — poderão «facilmente ser substituídos por outros, desde que contemplem os 'Conteúdos Essenciais' em causa» (p. 9).

fica suficientemente ilustrada no quadro seguinte. A peça *Auto da Feira* — único texto vicentino selecionado para leitura metódica nesta disciplina¹⁹ — será precedida de um adequado enquadramento no contexto da ação de Lutero e do protestantismo na Europa. Com legitimidade se poderá observar que principia neste período a revitalização da história literária nos *curricula* escolares. Não se retoma, porém, o *paradigma historicista* que prevalecera aquando da elaboração de programas mais antigos. A tônica é agora colocada no desenvolvimento de competências e destrezas comunicativas que tornem o aluno apto à compreensão e produção de diferentes textos.

11.º ano

Gil Vicente

**Auto da Feira*

Conteúdos essenciais

contextualização histórica

Lutero e seus escritos contra as indulgências

— o alastramento do protestantismo

— saque e incêndio de Roma por Carlos V

especificidade do texto dramático

simbologia da parábola: o desencontro de dois mundos

natureza espiritualista das mercadorias oferecidas na Feira

vs.

intenção crítica (condenação do mercantilismo da época)

crítica de feição moralizante

sátira social

decadência das instituições

processos de consecução da crítica:

— a alegoria

— os diferentes tipos de cómico

19 Não se exclui nestas OGP a possibilidade de lecionação do *Auto da Índia* em substituição do *Auto da Feira* (proposto neste documento unicamente por se prever que um número considerável de docentes já tenha lecionado o primeiro auto no 9.º ano de escolaridade).

- o absurdo
- a ironia
- a ambiguidade (os equívocos, os segundos sentidos)

Orientações de gestão do programa de Português B, 1996, p. 14.

Na disciplina de Português B, respeitando o disposto nas OGP de julho de 1996, estudar-se-á, neste ciclo de estudos, apenas mais uma obra representativa do texto dramático. Referimo-nos a *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, que integra o elenco de conteúdos programáticos a lecionar no 12.º ano. É manifestamente mais reduzido o *corpus* de leituras a realizar em contexto de sala de aula comparativamente ao previsto no programa da disciplina de Português A. A representatividade de Gil Vicente no programa que analisamos reduz-se a um único texto: *Auto da Feira* ou *Auto da Índia*. É mínima quando comparada com um manifesto lugar de relevo que a sua obra ocupava em programas anteriores (sobretudo os de décadas mais recuadas que principiámos por analisar no presente capítulo)²⁰. Note-se também que essa *perda* de representatividade não se circunscreve à produção do autor mas estende-se antes ao conjunto de nomes representativos do texto dramático. Gil Vicente ainda *persiste* no cânone. Muitos nomes haviam sido já excluídos do elenco de leituras escolares.

Os ajustamentos nos programas de Português A e B, em janeiro de 1997, introduzem novas alterações nos *curricula*. Gil Vicente (e o seu teatro) integrará a partir desta data o conjunto de textos fixados para leitura metódica e obrigatória a realizar pelos alunos inscritos na disciplina de Português A no 10.º ano. Explorar-se-ão, em contexto de sala de aula, duas peças vicentinas. Caberá aos docentes a escolha de lecionação da *Farsa de Inês Pereira* ou do *Auto da Índia* e a opção entre a abordagem do *Auto da Barca do Inferno* ou do *Auto da Alma*. O teatro vicentino figura ainda entre os textos sugeridos para leitura extensiva com a obra *Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela*. Mantém-se neste documento a discriminação de itens de conteúdo a lecionar no âmbito de cada autor/obra. Os *tópicos* ou principais *pontos de referência* a partir dos quais se fará o estudo de Gil Vicente

20 Cf. Programa de Português aprovado pelo Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948.

— sem coartar a «liberdade criativa» (p. 54) de cada docente e do grupo-turma —, incluindo «aspetos medievais e renascentistas», são «a farsa e o burlesco, a moralidade, a alegoria profana e religiosa», «a visão crítica da época (os tipos sociais do Portugal de quinhentos), flagrantes da vida real» e a «simplicidade dos enredos», a «vivacidade do diálogo» e os «diferentes tipos de cómico» (p. 57). Determina-se o estudo da *Farsa de Inês Pereira*, ilustrativa da «crítica social», e do *Auto da Índia*, representativo da «sátira de costumes» e «crítica à conjuntura socioeconómica», ou do *Auto da Alma*, exemplificativo da «alegoria religiosa» (p. 57).

Parecem-nos importantes — pelo que indiciam sobre os critérios que agora presidem à seriação e à arrumação de conteúdos literários no programa — declarações constantes num parágrafo que finaliza o elenco de textos indicados para leitura metódica e obrigatória: «Todos os autores/obras/textos deverão ser integrados no respetivo contexto histórico, social, cultural. Para que tal integração se faça, os professores e os alunos deverão mobilizar textos não-literários, de diferentes tipologias textuais (textos de História, de história da cultura, de crítica literária, biografias, etc.) que façam interagir com os textos literários.» (p. 45). Os mesmos textos literários são sugeridos pelos autores deste instrumento regulador de práticas letivas enquanto *mote* ou ponto de partida para a escrita, visando a apropriação de determinadas técnicas e modelos, já que a partir destas se sugere que os alunos possam «estudar e produzir textos expositivos e informativos-argumentativos, sínteses e resumos dessas tipologias textuais, etc.» (p. 45). Cremos que os excertos transcritos confirmam considerações que acima tecemos (aquando da análise das OGP de 1996) sobre o facto de se assistir neste momento a uma *reafirmação* ou *reconquista* de um espaço que a história literária não possuía no paradigma formalista dos anos 70. Reiteramos, porém, que não se retoma²¹ o *paradigma historicista* na elaboração dos programas escolares. Uma leitura atenta dos mesmos — designadamente de finalidades e objetivos da disciplina — mostra (claramente) que a tónica se coloca em eleger e selecionar conteúdos que permitam ao aluno *comunicar*, oralmente e por escrito, com correção e

21 Cf. Programas de Português A e B (1991 e 1997).

versatilidade. O estudo do texto (literário) não serve já o propósito de um estudo meticulosamente ordenado e sequencializado dos sucessivos períodos da nossa história literária. Não visa igualmente análises imanentistas (ou privilegiadamente teoricistas) que desvirtuam perspectivas historicistas. Nesta década de 90 privilegia-se no estudo dos textos a sua dimensão pragmática ou comunicativa. Impõe-se um (novo) paradigma: o *paradigma comunicacional*. Os principais tópicos a abordar no âmbito da leitura (metódica e obrigatória) de textos vicentinos são os mesmos que se apresentam no programa de Português A. Relativamente à peça *Auto da Feira* prevê-se um estudo ilustrativo da «alegoria moral e religiosa, simultaneamente profana e crítica» (p. 119).

4. A REVISÃO CURRICULAR DE 2001. A AFIRMAÇÃO DO PARADIGMA COMUNICACIONAL E LINGÜÍSTICO NA SERIAÇÃO DE LEITURAS ESCOLARES. A CONSTITUIÇÃO DE UM NOVO CÂNONE

Em março de 2001 vem a lume o programa de Literatura Portuguesa do curso geral de Línguas e Literaturas²². Sobre o texto literário — justificando uma disciplina que elege como objeto de estudo nuclear a literatura portuguesa (que, deste modo, se *autonomiza* em relação à língua)²³ — afirma-se:

O texto literário [...] inclui as realizações mais potenciadas da língua e permite o apuramento de valores estéticos e culturais [...]. Ao texto literário dá-se, pois, um lugar de relevo, elegendo-o como conteúdo fundamental, dele decorrendo outros, tais como a informação contextual e cultural e a teoria e terminologia literárias. (P. 11.)

22 Documento surgido no âmbito da revisão curricular de 2001. Maria da Conceição Coelho coordenou os trabalhos no âmbito da sua elaboração.

23 Note-se que esta autonomização da literatura em relação à língua — num mesmo ano de escolaridade de um mesmo ciclo de estudos — ocorre pela primeira vez no nosso sistema de ensino. Refira-se também que a disciplina de Literatura Portuguesa surge como uma disciplina de opção que integra a componente de formação específica do curso de Línguas e Literaturas. É uma disciplina bienal.

O programa estrutura-se em módulos de aprendizagem em cuja seriação «é facilmente reconhecível um cânone definido por épocas, períodos, modos e géneros literários», apresentando «um conjunto de autores e obras representativos da literatura portuguesa, quer pela influência literária quer pela reconhecida qualidade artística» (p. 11). Gil Vicente estuda-se, no 10.º ano, no âmbito de um módulo intitulado «Classicismo, Neoclassicismo e Pré-Romantismo». É exíguo, porém, o *corpus* de leituras vicentinas a realizar. Restringe-se a apenas uma das três seguintes peças: *Inês Pereira* ou *Lusitânia* ou *Dom Duardos* (p. 13). No âmbito do(s) texto(s) de teatro, o mesmo programa prevê o estudo dos autores e obras elencados no quadro VIII.

10.º ano

Módulo 2 — Classicismo, Neoclassicismo e Pré-Romantismo

Guerras de Alecrim e Mangerona de António José da Silva

11.º ano

Módulo 1 — Romantismo, Realismo e Simbolismo

Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett

Módulo 2 — *De Orpheu à Modernidade*

O Gebo e a Sombra ou *O Doido e a Morte* de Raul Brandão e *O Render dos Heróis* de José Cardoso Pires

Programa de Literatura Portuguesa do curso geral de Línguas e Literaturas, 2001, p. 13.

O documento em análise prevê a construção de um Projeto Individual de Leitura do qual farão parte autores e textos de reconhecido mérito literário e que, pressupondo «liberdade de escolha e flexibilidade de gestão [...] sempre dentro dos limites da relevância literária e pedagógica» tem por objetivo «consolidar e valorizar as leituras de cada aluno, revelando preferências e diversificando os textos». Este projeto assenta na criação de «um espaço letivo (um terço das aulas de cada semestre) dedicado a leituras da escolha do aluno e motivando um tempo de escrita e de partilha» (pp. 11 e 12). Gil Vicente não integra o elenco de sugestões indicado no âmbito do(s) texto(s) de teatro²⁴. De facto, este inclui «fundamentalmente, autores e textos do século XX por serem facilitadores do diálogo com o património literário mais recente» para que o aluno «melhor compreenda as filiações culturais que nos têm vindo a conduzir à entrada do terceiro

24 Cf. Programa de Literatura Portuguesa do Curso Geral de Línguas e Literaturas, p. 15.

milénio e se torne mais curioso, competente e autónomo, especialmente quando deixar a Escola» (pp. 11 e 12).

A elaboração deste documento é o primeiro sinal da perda de representatividade de Gil Vicente no cânone escolar português. Em maio de 2001 e em março de 2002 é homologado o programa de Língua Portuguesa para os cursos gerais e tecnológicos do ensino secundário. É este o documento que regula hoje as práticas letivas em contexto escolar. O autor de que nos ocupamos simplesmente não figura no elenco de conteúdos programáticos previstos para lecionação em qualquer um dos três anos de escolaridade — 10.º, 11.º ou 12.º ano. Sendo esta a disciplina que integra os *curricula* académicos da generalidade dos alunos frequentadores do ensino secundário — contrariamente à disciplina de Literatura Portuguesa que regista totais de inscrições significativamente inferiores —, cremos que será legítimo afirmar que Gil Vicente se encontra hoje (praticamente) excluído do cânone literário escolar no que respeita a este ciclo de estudos.

No âmbito do(s) texto(s) de teatro, este programa prevê o estudo dos autores e textos apresentados no quadro seguinte — integrando o elenco de leituras literárias respeitantes aos 11.º e 12.º anos.

11.º ano	12.º ano
Textos de teatro	Textos de teatro
— modo dramático	— leitura literária: <i>Felizmente Há Luar!</i> De
— leitura literária: <i>Frei Luís de Sousa</i> de	Luís de Sttau Monteiro (leitura integral)
Almeida Garrett (leitura integral)	*modo dramático
*categorias do texto dramático	*paralelismo entre o passado representado
*intenção pedagógica	e as condições históricas dos anos 60:
*sebastianismo	denúncia da violência e da opressão
*ideologia romântica	*valores da liberdade e do patriotismo
*valor simbólico de alguns elementos	*aspectos simbólicos
(p. 41)	(p. 46)

Textos de teatro no programa de Língua Portuguesa, 2002.

Resultante de um trabalho de revisão dos programas até à data vigentes no sistema de ensino português — e dado o tempo de vigência dos mesmos se haver estendido (já) por um período correspondente a aproximadamente duas décadas —, é homologado em março de 2009 o novo programa de Português para o ensino básico. Tomando como referência o anterior programa de Língua

Portuguesa publicado em 1991, a elaboração deste documento — além de considerar «resultados de análises sobre práticas pedagógicas» — tem em conta «os avanços metodológicos que a didática da língua tem conhecido» nos últimos anos, assim como «a reflexão entretanto produzida em matéria de organização curricular». Pretende igualmente «outras abordagens, entendidas como mais adequadas à realidade e às circunstâncias atuais do ensino e da aprendizagem do Português» (p. 3). Este novo programa a implementar a partir do ano letivo de 2011-2012²⁵ apresenta uma lista de autores que constitui a base sobre a qual cada docente seleciona e organiza um *corpus* textual para leitura integral adequado a cada contexto de trabalho e a leituras realizadas em anos de escolaridade anteriores. A constituição deste *corpus* deverá considerar os critérios (globais): *i*) da *representatividade e qualidade* dos textos; *ii*) da *integridade* das obras; *iii*) da *diversidade* textual; e *iv*) da *progressão*²⁶. Não obstante se relevar a importância de o aluno «contactar com textos de diferentes tipos e com funcionalidades e finalidades distintas, considerando os domínios do literário e do não literário» (p. 137), afirma-se a distinção do texto literário em relação aos demais: «[...] sublinhe-se e faça-se ver ao aluno que não se está perante um mero ‘tipo’ de texto, equiparável aos anteriores, mas antes perante textos com um estatuto estético e cultural próprio» (p. 137). Acrescenta-se, chamando a atenção para virtualidades pedagógicas dos mesmos:

São os textos literários que favorecem um «diálogo» mais complexo e mais rico com a experiência pessoal do aluno, alargando as suas experiências, despertando a sua curiosidade e ampliando o seu conhecimento do mundo e dos outros. (P. 137.)

Estabelecem-se, no entanto, *referenciais (de leitura) mínimos* para cada ano de escolaridade a que o programa se reporta — 7.º, 8.º e 9.º anos —, integrando um conjunto de textos que se considera indispensável incluir no Projeto Curricular de Turma. Gil Vicente integra o elenco destas leituras

25 Este programa é implementado no 7.º ano em 2011-2012, no 8.º ano em 2012-2013 e no 9.º ano de escolaridade em 2013-2014. Cf. Portaria n.º 266/2011, in *Diário da República*, 1.ª série, n.º 177, de 14 de setembro de 2011.

26 Cf. Novo Programa de Português do Ensino Básico, homologado em 2009.

indispensáveis, prevendo-se o «estudo de uma peça teatral» (p. 138) do autor no elenco de conteúdos programáticos da disciplina no 9.º ano de escolaridade. Na lista de autores e textos indicados — e passíveis de selecionar por cada docente considerando o perfil de cada grupo turma — figuram as obras *Auto da Barca do Inferno* e *Auto da Índia* (p. 159).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação levada a cabo permite observar que o lugar ocupado por Gil Vicente no cânone literário escolar não se alheia de critérios que, em igual período, determinam a seriação e a ordenação de conteúdos nos programas vigentes no nosso sistema de ensino desde a implementação do programa de Português por homologação do Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948, até aos documentos vindos a lume no âmbito da revisão curricular de 2001. Com efeito, nos programas de décadas mais recuadas (50 e 60) analisados no presente capítulo, configurando-se numa seleção meticulosa e sequenciada de autores e textos representativos dos sucessivos períodos e épocas de uma história da literatura nacional — numa reprodução quase fiel dos índices das histórias literárias recomendadas em contexto escolar —, a produção vicentina estuda-se enquanto ilustração do teatro quinhentista devidamente enquadrado num primeiro momento da época Clássica. O elenco de peças com representação no cânone escolar é amplo e diversificado. Abrangendo diferenciados géneros cultivados por Gil Vicente, faculta ao aluno o (re)conhecimento do sincretismo formal e temático da sua obra. O relevo atribuído ao autor na história (e evolução) do teatro português é inequívoco. Em instrumentos reguladores de práticas letivas que não preveem leituras posteriores às produções literárias oitocentistas, o teatro de *Mestre Gil* — assim como as criações dos restantes autores já *consagrados* pelo tempo — concorre para a educação do jovem estudante ajudando a consolidar princípios morais e a fortalecer um sentimento pátrio (designadamente pelos exemplos de *devoção nacionalista*, *idealismo cristão* e *zelo fervoroso* que apresenta). A literatura era então exemplo de um saber patrimonial valorizado pelo seu (importante) papel

em termos de educação cultural e cívica promovida na escola. Nos programas de décadas imediatamente subsequentes (anos 70 e 80), concebidos em momento de emergência e afirmação de teorias formalistas e estruturalistas, privilegiando a materialidade dos textos e impondo novos modelos de análise e estudo dos mesmos, a produção vicentina ilustra uma categoria genológica específica: a do género dramático. Relevam-se especificidades do fenómeno literário. Esta sobreposição de um paradigma imanentista relativamente a um paradigma historicista anterior não afeta porém a presença de Gil Vicente nos currícula e, conseqüentemente, a sua representatividade — que se mantém assinalável — no cânone escolar. O texto literário assume lugar de inequívoco relevo nos principais instrumentos reguladores das atividades letivas.

O início da década seguinte (90) marcaria um *ponto de viragem* significativo no modo de perspetivar a disciplina (e a aula) de Português. Esta abre-se à pluralidade dos textos (literários, paraliterários e não literários) e à diversidade das literaturas (nacionais, de língua portuguesa e ou estrangeiras). Gil Vicente (como os restantes autores) figura nos programas em função de *temáticas organizadoras das leituras* que, neste período, se elegem como critério primeiro de arrumação dos conteúdos a lecionar. A presença do autor no cânone é ainda significativa. Nos currícula dos alunos que prosseguem estudos na área das Humanidades a sua obra integra o elenco de conteúdos programáticos dos três anos de escolaridade constituintes do ensino secundário. Seriam os ajustamentos curriculares de janeiro de 1997 que determinariam a elaboração de programas com um elenco mais reduzido de leituras literárias (comparativamente aos documentos homólogos vindos a lume em 1991). É mais diminuto o *corpus* de textos vicentinos a abordar neste ciclo de estudos. Torna-se particularmente exíguo o elenco de obras a conhecer no âmbito específico do texto dramático. Com legitimidade se poderá afirmar que Gil Vicente *persiste* ainda nos *currícula* e programas quando (tantos) outros já não tinham lugar no cânone escolar.

Visivelmente conformados por um (novo) *paradigma comunicacional*, pondo a tónica no desenvolvimento de destrezas comunicativas e aptidões do aluno para a compreensão, expressão e produção de enunciados (orais

e escritos) no âmbito de diferentes tipos de texto(s), seriam os documentos vindos a lume no contexto da revisão curricular de 2001 que ditariam a (quase) exclusão de Gil Vicente do cânone atual. A sua presença nos *curricula* do ensino secundário restringe-se hoje ao estudo de uma (única) peça do seu teatro na disciplina (opcional) de Literatura Portuguesa. O autor integra, por conseguinte, o (amplo) leque de autores e textos que nesta década deixa de integrar o elenco de leituras literárias a ter lugar neste ciclo de estudos. Estabelecendo apenas o confronto entre os programas ajustados de 1997 — que imediatamente precedem os que agora mencionamos — é possível observar que, entre estes, figuram os nomes de Bocage, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Florbela Espanca, António Patrício, José Régio, Miguel Torga, Sophia Andresen, Agustina Bessa-Luís ou Bernardo Santareno... Gil Vicente não é, pois, *uma exceção* nos programas atuais. A sua ausência no cânone não se prende com especificidades da sua obra [enquadramento numa época mais recuada, idioma(s) utilizado(s), complexidade genológica,...] suscetíveis de dificultarem o entendimento (e ou a adesão) num contexto escolar atual. Não se concretiza para que leituras contemporâneas (dramáticas ou outras) — comumente mais apelativas para os jovens porque respeitantes a realidades, vivências ou experiências que lhes são (mais) familiares — adquiram maior visibilidade nos *curricula*. Decorre, sim, de a leitura literária ter cedido lugar nos programas atuais a uma (muito ampla) panóplia de tipologias textuais com uma dimensão praxeológica mais acentuada. Espelha, por conseguinte, o lugar e a representatividade que nesse mesmo cânone é atribuída a esta leitura em função dos distintos *paradigmas* por que se pautam os programas e *curricula* escolares.

Distinta situação é passível de observar no contexto de uma escolaridade de nível básico. A análise dos documentos que elegemos enquanto *corpus* nuclear da nossa investigação mostra que Gil Vicente permanece no cânone escolar sem oscilações que se possam considerar relevantes ou significativas em termos de representatividade do seu teatro nos *curricula*. Com efeito, desde a implementação do programa de Português para o ensino liceal, homologado pelo Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948, até à publicação, em março de 2009, do novo programa

de Português para o ensino básico, prevê-se o estudo do autor (sempre) no último ano deste ciclo de estudos, mediante o contacto com uma (ou duas) das três seguintes obras: *Auto da Alma*, *Auto da Barca do Inferno* ou *Auto da Índia*.

O exposto merecerá uma ponderação cuidada. Restringir hoje a representatividade de Gil Vicente no cânone literário escolar a apenas uma (eventualmente duas²⁷) das peças que criou parece-nos muito limitativa em termos de uma visão suficientemente abrangente da sua obra e ou de um reconhecimento do lugar (meritório) que ocupa no contexto da produção dramática nacional. Cremos que o ensino básico será o momento adequado para um primeiro contacto com *Mestre Gil*, que se deverá entender como um *ponto de partida* e não como um *lugar de chegada*. Neste ciclo de estudos, o aluno não possui a maturidade (cognitiva, afetiva ou emocional...) necessária a uma compreensão plena da arte vicentina. *Leituras* mais complexas e enriquecidas do autor — mediante o estudo de obras integrais ou de excertos mais representativos do seu teatro — deverão dar continuidade a uma *leitura* necessariamente mais incipiente do *Auto da Barca do Inferno* ou do *Auto da Índia* realizada no 9.º ano. O ensino secundário será o contexto mais favorável para a realização de tais leituras promovendo análises e discussões mais profícuas em torno do real valor (literário, linguístico, documental, simbólico, artístico,...) da dramaturgia vicentina. Cremos que deste modo se reforçarão competências do aluno enquanto leitor. Este ficará apto a um entendimento sustentado e progressivamente mais autónomo do(s) significado(s) de textos lidos — inclusive de um respetivo enquadramento no contexto histórico e cultural em que emergem e de que são *produto* — e à sua fruição estética. Temos igualmente a convicção de que assim se ampliarão a(s) probabilidade(s) de o aluno — *fora e para lá* dos tempos da escola — *(re)visitar* outros textos não estudados e aceitar o desafio de se aventurar nessa *encruzilhada de saberes* (tão aliciante quanto promissora...) que é a obra de Gil Vicente.

27 Se o aluno, no ensino secundário, se inscrever na disciplina de Literatura Portuguesa.

PROGRAMAS CONSULTADOS

- Ministério da Educação Nacional, DGEL (1948), *Programa de Português do Ensino Liceal*, 2.º e 3.º ciclos, Lisboa, MEN.
- DGEL (1954), *Programa Oficial de Português do Ensino Liceal*, 2.º e 3.º ciclos, Lisboa, MEN.
- Ministério da Educação e da Cultura, SEOP (1974), *Programa de Português dos Cursos Geral e Complementar*, Lisboa, MEC.
- DGES (1977), *Programa de Português (índole literária e índole científica) do Curso Complementar*, 1.º e 2.º anos, Lisboa, MEC.
- Ministério da Educação e da Investigação Científica, DGES (1979), *Programa de Português do Curso Complementar da Área de Estudos Humanísticos*, 10.º e 11.º anos, Lisboa, MEIC.
- DGES (1979), *Programa de Português (Nuclear)*, Ano Propedêutico, Lisboa, MEIC.
- DGES (1980), *Programa de Literatura Portuguesa*, 12.º ano — Via de Ensino, Lisboa, MEIC.
- Ministério da Educação, DGES (1980), *Programa de Português do Curso Geral Unificado*, Lisboa, ME.
- (1991), *Programa de Língua Portuguesa do Ensino Básico*, Lisboa, ME.
- (1991), *Programa de Português A dos Cursos Gerais e Tecnológicos do Ensino Secundário*, 10.º, 11.º e 12.º anos, Lisboa, ME.
- (1991), *Programa de Português B dos Cursos Gerais e Tecnológicos do Ensino Secundário*, 10.º, 11.º e 12.º anos, Lisboa, ME.
- (1996), *Programa de Português A dos Cursos Gerais e Tecnológicos do Ensino Secundário*, 10.º, 11.º e 12.º anos (em conformidade com as orientações de gestão de julho de 1996).
- (1996), *Programa de Português B dos Cursos Gerais e Tecnológicos do Ensino Secundário*, 10.º, 11.º e 12.º anos (em conformidade com as orientações de gestão de julho de 1996), Lisboa, ME.
- (1997), *Programa de Português A dos Cursos Gerais e Tecnológicos do Ensino Secundário*, 10.º, 11.º e 12.º anos (em conformidade com os ajustamentos curriculares de janeiro de 1997), Lisboa, ME.
- (1997), *Programa de Português B dos Cursos Gerais e Tecnológicos do Ensino Secundário*, 10.º, 11.º e 12.º anos (em conformidade com os ajustamentos curriculares de janeiro de 1997), Lisboa, ME.
- DES (2001) *Programa de Literatura Portuguesa do Curso Geral de Línguas e Literaturas* (Maria da Conceição Coelho — coordenadora, Maria Cristina Seródio e Maria Joana Campos), 10.º e 11.º anos, Lisboa, ME.
- DES (2002), *Programa de Língua Portuguesa dos Cursos Gerais e Cursos Tecnológicos do Ensino Secundário* (João Seixas, José Pascoal, Maria da Conceição Coelho — coordenadora, Maria Joana Campos, Maria José Grosso e Maria de La Salette Loureiro), 10.º, 11.º e 12.º anos, Lisboa, ME.
- DGIDC (2009), *Programa de Português do Ensino Básico* (coordenação de Carlos Reis), Lisboa, ME.

VI PARTE

GIL VICENTE POR EDITAR

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

XXII

Trovas de Gil Vicente
«a umas senhoras fermosas»
(texto inédito).
Leitura e apresentação com
breves notas linguísticas

Telmo Verdelho
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

1

Da autoria de Gil Vicente publica-se, neste volume, uma breve composição, até agora ignorada, extraída de um cancioneiro quinhentista de que se prepara a publicação. Vem corroborar, como um pequeno júbilo motivador, as páginas de estudo cultivado, e de saberes eruditos, que celebram e promovem a leitura e interpretação da sua obra, auspiciosamente revisitada.

Um texto de Gil Vicente, desconhecido e encontrado inédito, cinco séculos depois do seu florescimento literário, não pode ser lido agora, pela primeira vez, sem um certo alvoroço da *pusilla grex* literária da língua portuguesa¹.

Pode ler-se como uma espécie de colaboração perdida do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, feita por um Gil Vicente certamente ainda jovem. É uma composição breve, mas de suficiente dimensão para merecer referência filológica, pelo «dizer» e pelo «entender», e oferece, ainda hoje, leitura grata e saborosa. Compõe-se de dez estrofes, em redondilha maior de cinco versos, com rima elaborada, ao gosto de trovador do *Cancioneiro Geral*. Chega até nós como inesperada mensagem (mais uma)

1 Da obra de Gil Vicente não são conhecidos outros testemunhos manuscritos do século XVI, com eventual exceção de dois fragmentos do códice 560 (Bibl. Nacional de Portugal), com referência incerta (século XVI-XVII), de *Maria Parda* (f. 43 r.-44 v.º) e do *Auto da Feira* (f. 42 v.º-43 r.). Cf. José Camões, *As Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, vol. V, p. 516, n.º 33. A tradição póstuma também ficou fixada a partir da 2.ª edição compilatória de 1586, com exceção do *Auto da Festa*, que ficou esquecido e desconhecido até 1906, data em que foi reconhecido e publicado um exemplar quinhentista (ibid., p. 561, n.º 218).

do seu espírito superior, que afrontou a nossa antiga e moderna «menecória» com o gosto de viver e a discreta e «sotil» invenção da arte teatral e poética. Vem lembrar-nos a alegria dum sorriso fresco e bem humorado de Gil Vicente, e podemos ainda recebê-la como graciosa reminiscência dum tempo que nos parece mais sonhado do que vivido.

2

Estas trovas encontram-se no fólho 76 v.º de um cancionero de mão quinhentista, completamente desconhecido na história e na bibliografia literária portuguesa, recentemente resgatado de uma injuriosa letargia, de algum descaso cultural e do risco de destruição. É um códice manuscrito, do último quartel do século XVI, com 200 fólhos, *in octavo*, recuperado para a memória ativa do espólio literário português quando se encontrava em estado próximo da sua total deterioração, com os cadernos desconjuntados, e muitas folhas ainda humedecidas e parcialmente ilegíveis. Foi adquirido em Coimbra, no livreiro alfarrabista Miguel Carvalho que, segundo o seu testemunho, o «retirara do chão» e o comprou «em estado de quase abandono, molhado e com danos irrecuperáveis, numa casa de família que se desfez em Coimbra».

Esperamos poder publicá-lo brevemente em leitura diplomática. Tem, a nosso ver, informação nova e auferível para o conhecimento e o estudo da memória literária quinhentista, com referências de mais de uma dezena de autores, e com testemunhos inéditos e variantes para as obras de Camões, de Diogo Bernardes, de Sá de Miranda, Francisco de Sá de Meneses e vários outros, incluindo Gil Vicente.

Não tem indicações explícitas de origem nem de datação. Pela análise material do códice (características paleográficas e filigranas do papel), pelo *corpus* (não integra nenhum texto com datação provável do século XVII) e por informações intratextuais, podemos situar a sua elaboração num período relativamente alargado, que poderia prolongar-se entre 1580 e 1587 ou, eventualmente 1595. Muito provavelmente, foi feito num colégio de Coimbra, a várias mãos de escrita, sob a eventual orientação de um ou mais coordenadores com formação humanista.

É um cancioneiro antológico, com 185 composições, numa recolha bastante eclética. Integra várias rimas da poesia tradicional e popular, como esta composição de Gil Vicente, mas seleciona, com preferência predominante, os textos da arte poética renovada do século XVI, de métrica decassilábica e de formas versificatórias importadas. Inclui oitenta sonetos (dois repetidos), várias élogas e ainda elegias, canções, odes, epístolas e duas cartas em prosa, já conhecidas — uma de Camões «feita na Índia para hum seu amigo do Reyno», que começa «Tanto desejo hũa vossa», e outra anónima, que «enviou um estudante de Coimbra a hum seu amigo»².

Os autores escolhidos correspondem ao que poderia ser o cânone do prestígio da época. Podemos acrescentar que justificam bem a sua escolha, porque continuam hoje a fazer parte dos «clássicos» que a memória literária portuguesa consagrou.

3

Não coube, neste cancioneiro, nenhuma obra de teatro. Em todo o caso, entre os poetas dramáticos, além de Gil Vicente e de Camões, estão representados, pelo menos, António Prestes e Jerónimo Ribeiro.

De Jerónimo Ribeiro registam-se umas trovas de boa arte, que julgamos inéditas, glosando um mote já conhecido: «Pois tudo tão pouco dura / como o passado prazer / Tanto me dá ter ventura / Como deixá-la de ter.» Com ligeira variante: «Tanto me dá ter ventura / Isso me dá ter ventura», foi este mote também glosado por Cristóvão Falcão, provavelmente em desafiada parceria, que pode agora ser avaliada com geral boa nota para os dois poetas.

António Prestes não vem citado, mas encontra-se, neste cancioneiro, a transcrição de quatro «cantigas» (fol. 71 v.º e 72), que fazem parte do *Auto da Avé Maria*. Apresentam variantes (*lectio melior*) e estão distribuídas em sequência um pouco diferente. Reproduzem-se os motes, pela sua ordem, com indicação numérica dos versos das respetivas cantigas, no referido auto:

² Desta carta guarda-se uma cópia, na BNP, com um exergo em que se acrescenta o Chiado como destinatário: «Carta q[ue] hũ Mancebo escreveo de Coimbra ao Chiado dandolbe novas dos Estudantes» (COD8571, f. 54 v.º).

Todos vienem de la Eva / Todo es osso, y todo es tierra. (vv. 555-563)

So no ceo jaz o descanso / Que descanso nos estados / Chamão descansos cansados. (vv. 1136 a 1145)

Bõa entrada, bons começos / Dignos são de muy louvados / Se asy forem acabados. (vv. 724-733)

Mal aya el primero / Mal aya el segundo / Mal aya el tercero / Que no alla el mundo / Mucho plazentero. (vv. 1319-1330)³.

O testemunho impresso deste conjunto de textos da obra de António Prestes pode corroborar a hipótese de datação do *Cancioneiro*. Com efeito, a publicação da *Primeira parte dos Autos e comedias portuguesas / feitas por Antonio Prestes & por Luis de Camões & por outros autores portugueses* (onde se inclui o *Auto da Avé Maria*) tem data de 1587. A edição tipográfica (que seria, sem dúvida, conhecida no espaço escolar e cultural de Coimbra) tornaria certamente escusada a cópia destas «cantigas» ou, pelo menos, daria lugar a replicar a lição impressa. O nosso *cancioneiro* foi muito provavelmente copiado antes da publicação do *Auto* e, efetivamente, teve origem em outra fonte.

De Gil Vicente encontra-se ainda uma especiosa citação que merece ponto, e que pode ser considerada como uma ressonância intertextual e um indicador da receção do mestre dramaturgo. Trata-se dum dístico axiomático pronunciado pela princesa Flérida:

El hombre queremos ver
que los paños son de lana.
(Dom Duardos, vv. 654-655.)

Este «bom dito» vem retomado, com ligeira variação, no fecho de uma oitava das trovas que começam «Por usar costume antigo / Saúde mandar quisera».

É um texto que tem merecido lembrança privilegiada no *corpus* da lírica portuguesa do século XVI. Pela sua invejável qualidade, quiseram alguns

³ *Autos de António Prestes*, introdução de José Camões, edição de José Camões e Helena Reis da Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, pp. 47, 54, 69-70, 76-77.

atribuí-lo, precipitadamente, a Camões. Foi publicado pela primeira vez, com 24 estrofes, em 1863, na edição das *Obras de Luiz de Camões*, pelo visconde de Juromenha, vol. IV, p. 152, sob a epígrafe «Carta escripta d’Africa a hum amigo»⁴.

No nosso *Cancioneiro* lemos uma versão que parece mais cuidada e mais completa (com 29 estrofes) e com um exergo didascálico mais preciso: «Carta mandada de Tangere.»

A citação de Gil Vicente, com ligeira variação, vem na estrofe 19.^a (18.^a na ed. de Juromenha):

Não é viver à vontade
 Viver e andar como quero
 Donde do bem desespero
 E me mata a saudade
 Se isto vos não desengana
 Ja ouvireis [vós] dizer

Los hombres [el hombre] queremos ver

Que los paños son de lana.

(fol. 107 v.º do nosso cancionero; p. 151, t. IV, de Juromenha.)

Nesta mesma composição, no fecho da estrofe 6.^a, vem um outro dístico que terá também tido eco no teatro do século XVI: «Triste del triste que muere / Si al paraiso no va.» Foi este «girão» bem lembrado no tratadinho a *Saudade Portuguesa* (Porto, 1914) por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, por ela descoberto «num *Pliengo Suelto* de 1545, num volume precioso da Biblioteca Nacional de Lisboa [nota 147 — *Reservados* n.º 126]», observado na tradição popular, e citado na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Na recente edição dos *Autos de António Prestes* (Lisboa 2008), os eruditos e diligentes editores anotaram a possibilidade de haver alguma ressonância destes versos num discurso do *Auto dos dous irmãos* (l.222, p. 274).

⁴ Em nota, no final do vol. IV (p. 476), o editor acrescenta: «Vem esta poesia em um Ms. do seculo XVII.»

Ainda uma colação vicentina. O mote «Quem ora soubesse / onde o amor nace», que se encontra também na *Farsa dos Físicos*, de Gil Vicente (vv. 673-675), e que foi genialmente glosado por Camões, encontra-se no nosso cancionero (f. 71 r.), em adaptação moralizada: «Quem ora soubesse / virtude onde nace.»

Contem também este cancionero alguns testemunhos parateatrais, textos dialogados, sonetos e outras composições que utilizam o discurso dramatizado, podendo supor estratégias enunciativas, ou simulações de recitação, adequadas para serem lidas ou cantadas como em exercício da *pronuntiatio* em representação encenada. Algumas voltas, com interlocutores de nome popular (Menga, Gileta, Brás), característicos da onomástica teatral, ocorrem numas trovas costumeiras de tensão lírica, em que se afrontam e contraprovam os desconcertos de amor, e que poderão mesmo ser fragmentos de textos correntes em cancioneros teatrais espanhóis, reescritos com mote e em modo de cantiga:

Mote

Quando Menga quiere a Blas
Ia Blas no quiere a Menga
Ni vernan quando convenga
Ventura, ni amor ja mas.

Voltas [27/27 v.º]

AU. — Blas amavas? pues sus ama,
Que te viene a popa el viento.
Menga eres libre? desama,
Sin crueldade dexa el tormento.
MEN — No se íá desamar Blas:
BLA. — Yo íá no se amar Menga
AU. — Ni vernã quando convenga
Ventura ni amor ia mas:

Blas pagua a Menga su fe
Como ella paga la mia.

Pagate, yo le pague
Quando no se la devia.
Amaronse Blas y Menga
Sin gloria de Menga o Blas.
Ni vernã quando convenga
Ventura ni amor iã mas.

[MEN.] — Blas no ves quanto te quiero?
BLA. — De antes lo quisiera ver
MEN. — Yo diera a mi por tener
Lo que deprecie primero.
Lo que fue quiere agora Menga
Lo que es quisiera antes Blas.
Doiles fe que no les venga
A su tiempo amor ia mas.

No dava Menga de mano
A Blas quando la queria?
Dava porque no sabia,
Que mal fuesse amar en vano.
Pues tu que lo sabes Blas
Porque das tal pena a Menga
BLAS. — Porque es ley que no se tenga
Quando cumple amor ia mas.⁵

Cabem sobretudo neste contexto um conjunto de sonetos questionantes, em que se confrontam dois interlocutores, numa progressão argumentativa, lógica e pedagógica, como poética alegoria das lições da escolástica. A referência ao diálogo surge mesmo na indicação didascálica de alguns sonetos:

⁵ «Menga» é prosónimo da lírica popular castelhana. Ocorre em dois textos do nosso *Cancioneiro*. Encontra-se também em Gil Vicente, transcrito no *Auto Pastoril Castelbano*, vv. 330-331: «Norabuena quedes [vengas] Menga / a la fe que Dios mantenga». Conhece-se uma referência anterior no *Cancionero Musical de Palacio*, Bar. n.º 369 e 370, f. 196 v.º e 197 r., ou 154 v.º e 155 r. Cf. Francisco Asenjo Barbieri. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 1890.

Soneto en Dialogo hyperbolico de amor [29v]

Dialogismo de Amor [80]

Soneto Dialog. dos ciumes. [80v]

Vários sonetos dialogados dão testemunho de uma espécie de versão a *lo divino* da lírica profana, exercitando em forma versificada a instrução catequética que era tradicionalmente praticada, com recurso à maiêutica socrática, nas cartinhas da doutrina. Deus interroga o Homem:

D[IOS]— Quien eres hombre? H[OMBRE] — tu hechura

D — Para \bar{q} te crie? H — para amarte.

D — Y en \bar{q} gastas la vida? H— en deshonorarte

[13v]

Concluindo as referências próximas da elaboração dramática do nosso cancionero, pode ainda acrescentar-se a notícia de um pranto cultural, fúnebre ou místico, diferente do modelo cómico de paródia burlesca que Gil Vicente ilustrou no *Pranto* da sequiosa, esuriente e desalentada Maria Parda. O nosso manuscrito abre justamente com um *Pranto de S. Pedro* — um modelo poético de piedoso arrependimento, cultivado na literatura religiosa europeia. Compõe-se de 34 oitavas de autor anónimo, em decassílabo «mais devoto do que elegante». Começa «Despois que a luz divina a pedra dura / nos olhos de sam Pedro amanheceo», e termina «De vos me esconderei, mas esperando / perdão de minha culpa assi chorando».⁶

4

Retomemos as trovas de Gil Vicente.

⁶ Barbosa Machado atribui a frei Brás de Resende a autoria de um *Auto do Pranto da Magdalena* e de um *Auto do Pranto de S. Pedro*, entre as suas «varias obras Poeticas mais devotas, que elegantes» (*Biblioteca Lusitana*, nova edição de Coimbra, Atlântida Editora, 1965, I, p. 548). Teófilo Braga reproduz essa informação na *Historia do Theatro Portuguez: A Comedia Classica e as Tragicomedias, Séculos XVI e XVII*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, p. 212.

Não temos razões para duvidar da atribuição explícita da autoria, que consta da didascália com que são apresentadas: «Gil Vicente a hũas senhoras fermosas que lhe mandarão rogar que as fosse ver, e elle defendendose diz.»

Ao longo do cancionero são referidos vários nomes de autores, e todos eles correspondem a uma atribuição de autoria, validada pela informação da história literária conhecida, garantindo um elevado grau de fiabilidade da notícia.

Esta composição, mesmo fora do âmbito teatral, cabe muito bem no perfil de Gil Vicente, escritor de poesia por estudo e por improviso. Além da copiosa produção teatral, ele era também um poeta certamente «numeroso» e de arte cultivada, «trovador» experiente, conceituado e provavelmente porfioso, como o escudeiro do *Juiz da Beira*, que procura nas «trovas» o primeiro reconforto para o desaire judicial: «Quero-m'ir fazer sobr'isto / dous pares de trovezinhas» (vv. 615-616). A sua veia poética pode facilmente verificar-se pelas copiosas sequências líricas, intercaladas na obra dramática. Aubrey Bell selecionou e publicou, com tradução inglesa, 51 canções, e acumulou dois índices com uma boa centena de fragmentos líricos extraídos da obra teatral⁷.

Fora do quadro teatral, Gil Vicente compôs certamente muitas rimas de motivação ocasional, poesia de circunstância, de que nos restam alguns testemunhos, poucos em todo o caso, entre a desastrosa erosão da memória literária portuguesa, mas suficientes para certificarem o génio e a qualidade do escritor. Luís Vicente, o filho compilador, recolheu essa poesia esparsa, sob a referência de «obras meudas». Anselmo Braamcamp Freire enumerou com minúcia esse espólio poético e acumulou o seu elenco, sob a epígrafe de «Poesias não dialogadas» (incluindo o *Auto da Visitação*), no copioso «Índice de matérias», acrescentando os números das páginas em que se refere a esses títulos:

Epitáfio de Branca Bezerra, 38;

Orações dos grandes de Portugal depois de enterrado D. Manuel, 116;

7 Aubrey Bell, *Lyrics of Gil Vicente*, 1.^a ed., Oxford, B. H. Blackwell, 1914; 2.^a ed., m. I. m. edit., 1921. Na 1.^a, Bell coligiu 101 títulos e na 2.^a, 99, acrescentando nesta 17 e subtraindo 19 fragmentos do primeiro elenco.

Palavras dos senhores de Portugal ao beijar da mão de D. João III, 125;
 Parecer no Pocesso de Vasco Abul, 4, 53, 386, 395;
 Romance à aclamação de D. João III, 124;
 Romance à morte de D. Manuel, 115;
 Salmo de Miserere mei Deus, 239;
 Sepultura de Gil Vicente, 243
 Sermão prègado em Abrantes, 51;
 Trovas a Afonso Lopes Çapaio, ao seu rifam, 239, 396;
 Trovas a Afonso Lopes Çapaio, estando doente, 239;
 Trovas a Afonso Lopes Çapaio, terceiras, 390;
 Trovas ao Conde do Vimoso, 90;
 Trovas a Filipe Guilhem, 207;
 Trovas a D. João III. 182;
 Trovas à morte de D Manoel, 115;
 Versos a uma cèveira, 243, 244;
 Vilancete a D. João III, vidè Trovas [182];
 Visitação, 41.⁸

No prólogo da 1.^a edição da *Copilaçam* «deregido ao muyto alto & poderoso Rey nosso Senhor dom Sebastiam», o editor Luís Vicente esclarece: «A este livro [que tinha sido planeado e começado a ajuntar pelo próprio Gil Vicente] ajuntey as mais obras que faltavam e de que pude ter noticia.» Nestas «mais obras» incluíam-se também as poesias esparsas, anunciadas e reunidas na última parte do volume: «Começam as obras do quinto livro que he das trovas e cousas meudas.» Mas, no final, antes do epítáfio e do cólofon, o mesmo editor confessa que o quinto livro «vay tam carecido destas obras meudas porque as mais das que o autor fez desta qualidade se perderam». E a observação é igualmente repetida na edição de 1586.

Perderam-se certamente muitas «obras meudas» de poesia, de Gil Vicente e de outros autores, no século xvi e pelos séculos fora. Estas trovas que ressurgem agora confirmam a notícia de Luís Vicente e, de certo modo,

8 Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente — Trovador, Mestre da Balança*, Porto, Tip. da Empresa Literária e Tipográfica, 1919, p. 482.

comprovam também a fragilidade da reminiscência literária, vítima do desvario do esquecimento, da incúria dos humanos e das injúrias do tempo.

Gil Vicente quis ficar neste texto com lembrança assinada, inscrita justamente no fecho da última estrofe: «E vendo assim contente / Virei dizendo comigo / Coitado de Gil Vicente.» É mais um indicador que vem comprovar a sua identificação. A intrusão no discurso é uma característica especiosa e geralmente observada pelos leitores e estudiosos da sua obra. É uma espécie de selo de autor, que vive implicado na sua produção literária.

Braamcamp anotou que Gil Vicente representava as próprias produções dramáticas e «Além disso, relacionava-as muita vez com o meio em que haviam de ser recitadas.»⁹ E, muito a propósito, acrescentou também no final do volume, no «Índice das matérias», uma lista de referências em que «alude a si próprio, pelo seu nome, ou por invocação da sua pessoa»:

Em 1506, no *Sermão*, 52;

Em 1512, na *Farsa dos Físicos*, 63;

Em 1515, no *Auto da Festa*, 31 n.;

Em 1518, nas *Trovas ao Conde de Vimioso*, 90, 91;

Em 1521, nas *Palavras dos senhores ao beijar da mão*, 125;

Em 1523, no argumento do *Auto de Inês Pereira*, 128;

Em 1523, no *Auto Pastoril Português*, 135;

Em 1526, no *Templo de Apolo*, 149;

Em 1527, nas *Trovas a D. João III*, 182, 183;

Em 1531, na *Carta a D. João III*, 32, 213;

Em 1532, no *Auto da Lusitânia*, 215.¹⁰

Para além da expressa menção, na didascália do cancionero, e da confidência intrusiva do autor, a referência vicentina confirma-se no modo e no objeto destas trovas com grande transparência indicial, e também, como veremos mais adiante, nas literais palavras que ressurgem agora, depois de tão longo tempo de silêncio.

⁹ Anselmo Braamcamp Freire, op. cit., p. 25.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 481.

Gil Vicente foi, por certo, um dos poetas mais «perdidos» e pouco lembrados durante longos anos, até à retoma moderna dos seus textos. Retoma paulatina a partir dos meados do século XIX, com a reedição das suas obras (1834, 1843, 1852), e a evocação gratulante de Almeida Garrett (*Um Auto de Gil Vicente*, representado pela primeira vez em 1838). E, finalmente, no século XX, com a recuperação em palco, decididamente optada, sobretudo a partir das celebrações do quarto centenário do seu florescimento.

Foram quase três séculos de obscurecida letargia, ocasionalmente interrompida por episódicas emergências nos *Índices de livros proibidos*. Durante o século XVII, não obstante a boa lembrança de D. Francisco Manuel de Melo (como «[...] o primeiro, mais cortesão e engraçado cómico que nasceu dos Perinéus para cá»)¹¹, foi sofrendo um progressivo eclipse que se prolongaria ao longo do século XVIII e ainda no século XIX. Testemunho muito informativo a este propósito, mas decepcionante, encontra-se na obra de Rafael Bluteau (1638-1734), soberano patrono da dicionarística portuguesa e, provavelmente, o mais assíduo, diligente e até sôfrego leitor do seu tempo. Bluteau, com certeza, nunca leu Gil Vicente. Percorreu, com pormenorizada notação, quase todo o espólio literário português acumulado até ao seu tempo. Nos dez volumes do seu planturoso *Vocabulário Português e Latino* (1712-1728), encontram-se transcritas muitas dezenas de citações exemplares de Barros, de Camões, de Sá de Miranda, e até de António Ferreira, mas, entre tão abundante comprovação linguística destes e de outros bons «autores», descobre-se apenas uma isolada referência a Gil Vicente, e vem por interposta notícia, numa citação que é autorizada por Severim de Faria, para a entrada «Representação»:

11 D. Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais*, vol. II, *Hospital das Letras*, introdução, fixação do texto e notas de Pedro Serra, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1999, p. 61. D. Francisco parece atenuar este louvor quando, na mesma sequência textual, dá notícia de toda a galeria teatral do século XVI, nestes termos: «[...] a quem seguiu, e não sei se avantejou, António Prestes, António Ribeiro [...]. Vários historiadores da literatura, e particularmente do teatro, têm assinalado a presença de Gil Vicente entre os «avoengos literários» (a expressão é de Pina Martins) do *Fidalgo Aprendiz*. A discussão de uma provável génese vicentina (entre outras fontes) no perfil e desventuras do «pelintra» e desfeiteado fidalgo D. Gil Cogominho pode ver-se em: D. Francisco Manuel de Melo, *O Fidalgo Aprendiz, texto estabelecido, introdução e notas de António Corrêa de A. Oliveira*, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, pp. 7 e segs.; José de Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, pp. 195 e segs.

«Gil Vicente, imitando as Fabulas Atelanas, que incluíão em si as *representações*, que chamão Planipedias, e Tabernarias, compoz algũas farças com graciosa elegancia.

Faria, *Discurs. var.* pag 83.» Bluteau, *Vocabulário*, v. 7, p. 264.¹²

6

É certo que o teatro não tinha um prestígio literário geralmente acatado, sobretudo não beneficiava do estatuto que autorizava a vernaculidade, pressuposto essencial na doutrina da defesa, louvor e ilustração da língua; e, além disso, a memória literária de Gil Vicente deve ter sido desfavorecida pelas «famas» censórias de pouco respeitador do sagrado, talvez mesmo de heresia. Por outro lado, e este é o ponto que ora mais nos interessa, o texto da *Copilaçam* não podia deixar de suscitar uma forte impressão de obsolescência linguística, que provocaria alguma dificuldade de comunicação no seu trânsito teatral, e um certo atrito na simples leitura. Curiosamente, até a imagem tipográfica da 1.^a edição da *Copilaçam* nos deixa hoje uma impressiva reminiscência de arquivo literário, antigo e desusado. Aqueles caracteres góticos da tipografia de João Álvares, tardiamente recuperados em 1562, parecem uma evocação dos alvares do século XVI, e oferecem uma ornamentação tipográfica que, talvez meio século antes, pela novidade, poderia ter maravilhado os anos áureos do teatro vicentino. Mas, entretanto, envelheceram e declinaram em contraste com o uso, já então predominante, de tipos italianos de inspiração aldina, redondos, claros, transparentes e sobretudo mais legíveis. E depois a fábrica linguística de Gil Vicente, abundante e genialmente elaborada, sofreu uma rápida desatualização, na sequência da mais renovadora mudança, na história da língua portuguesa, nas palavras e no fraseado.

¹² Esta mesma citação do chantre de Évora é retomada, pelos anos de 1710, por André de Macedo (1667-1717), sob o pseudónimo de Antonio de Mello da Fonseca, no *Antídoto da Língua*, Amsterdam, em Casa de Miguel Diaz. Impressor, y Mercader de Libros, p. 59 — igualmente como única referência a Gil Vicente, em toda a obra.

Nesta transição, o texto vicentino, sem deixar de ser um monumento imprescindível na memória da escrita literária, oferece um testemunho crucial para o reconhecimento do percurso diacrónico do português. A língua de Gil Vicente é copiosa e viva. Dá sequência às vozes da memória tradicional e concerta a distinção literária com os registos populares e a oralidade quotidiana, de modo plural, criativo e intenso, como quem resente a força culminante da euforia do Império, naquelas primeiras décadas do século XVI. Mas, entretanto, a história influiu, e a obra de Gil Vicente ficou fixada, como um padrão ou marco da memória, que documenta o limite a partir do qual se começa a operar um distanciamento acelerado, nos gostos literários e na expressão verbal.

No respeitante ao percurso da língua, muitas foram as vicissitudes daquele tempo que condicionaram a sua história externa e determinaram a sua evolução. Entre elas, relembre-se a grande aventura transeuropeia e o confronto com novos espaços de intercomunicação, que alargaram consideravelmente o horizonte da referência expressiva e forçaram o recurso à mensagem escrita e à valorização do vernáculo, especialmente na notícia e no intercâmbio epistolar. Desenvolveu-se até, nessa altura, uma nova e concorrida profissão, a dos «Escrivães do Pelourinho», que era, segundo alguns testemunhos, um ofício bastante rendoso¹³. A solicitação da escrita estimulou a escolarização, promovida pelas ordens religiosas e, em grande incremento, também por iniciativa privada, incluindo mestres de latim e de primeiras letras. Foi também preponderante, naquelas primeiras décadas do

13 Os «Escrivães do Pelourinho» são referência de título num auto anónimo, certamente do século XVI, de que se conhece uma versão publicada muito tardiamente (Lisboa, António Álvares, 1625, reimpresso em 1722). Os noticiários de Lisboa dão, sobre este ofício, informação esclarecedora: «Outrossim há no Pelourinho Velho continuamente 10 homens com suas mesas, a escrever cartas e petições às pessoas que disso têm necessidade. E nunca estão vagos. E entre eles há homem que ganha com que casa filhos e filhas, e compra propriedades.» João Brandão, *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, organização e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, pp. 108-109. Cristóvão Rodrigues de Oliveira (1551) conta «Doze escrevães do Pelourinho postos polla cidade» (f. 38 v.º n. n.) e adiante (f. 47 r. n. n.) acrescenta: «[...] no cabo desta rua ao oriente está a Alfândega Velha onde se recolhe mercaderia, que tem diante hũa praça em que continuamente estão doze escrevães com mesas, escrevendo com licença da cidade; fazem todas as cartas e petições e toda a maneira de escritura a quem por isso lhe dá algum prémio». *Sumário em que brevemente se contêm algũas cousas assim eclesiásticas como seculares que há na cidade de Lisboa*, Lisboa, Germão Galharde, [s. d.]. Camões terá exercido, em Goa, o ofício de «Escrivão do Pelourinho».

século, a aclimação inovadora da famosa arte da imprimeira e o progrediente convívio interlinguístico com o latim e o castelhano.

Sob o impulso destes e de outros fatores, a língua portuguesa sofreu um dos mais importantes processos de transformação da sua história. O património literário acumulado, a partir do século XVI, não deixa dúvidas sobre essa deriva diacrónica, muito vinculadamente sentida por alguns escritores daquele tempo e explicitamente testemunhada num eloquente depoimento, um pouco mais tardio, de frei Manuel do Sepulcro (1596-1674):

E não há duvida, que maior mudança fez a lingua Portugueza nos primeiros vinte annos do reinado de Dom Manoel, que em cento & sincoenta annos dahi para cá: como o vemos pollos escritos, em verso & prosa, de hũs, & outros tempos.¹⁴

É bem pertinente a avaliação deste seráfico «varão de muitas letras» (o epíteto é de Camilo), mas a marcação do período de acentuada mudança deve ser reajustada para as décadas seguintes. De facto, o alastramento da grande inovação verificou-se sobretudo a partir dos anos da morte de Gil Vicente, com a chegada dos primeiros grandes discípulos do humanismo ao horizonte literário e cultural português: Sá de Miranda (1481-1558), João de Barros (1496-1570), André de Resende (1500-1573), Damião de Góis (1502-1574), Fernão de Oliveira (1507-1581), Jerónimo Cardoso (c. 1510-1569). Foi com eles que surgiram as primeiras elaborações metalinguísticas: cartinhas para ensinar a ler, gramáticas da língua portuguesa, ortografias, glossários de «português velho», dicionários de latim-português e de português-latim.

O texto do mestre dramaturgo ficou rapidamente envelhecido e, de certo modo, mumificado na memória literária, sofrendo ainda as injúrias e más recomendações de leitores insolentes, como José Agostinho de Macedo, que sentenciaram a exclusão da «frase envelhecida e morta» de

14 Frei Manuel do Sepulcro, *Refeições espirituais para a mesa dos religiosos...*, parte hiemal, Lisboa, na Oficina de João da Costa, 1669, p. 11.

Gil Vicente, da «língua policiada», dos modelos do bom gosto literário e das leituras recomendáveis¹⁵.

7

O eminente linguista que foi Paul Teyssier fez um levantamento, próximo da exaustividade, das particularidades linguísticas da obra de Gil Vicente, com fundamentado comentário. A perspetiva diacrónica vem especialmente examinada num capítulo amplo, sob a epígrafe, um tanto restritiva, «A linguagem rústica portuguesa» (neste título caberia também, com plena propriedade, a qualificação de «arcaica»)¹⁶. Teyssier reúne e analisa, com erudito tratamento glossarístico, quase todo o vocabulário português, obsoleto ou incomum que, muito provavelmente, motivou, pelo menos em parte, um prolongado eclipse na sua receção. Nesse diagnóstico linguístico destacam-se os vocábulos medievais, como *al*, *aguçoso*, *cas*, *casuso*, *doma*, *ende*, *nega*, *quiçado*, *samicas*, *senbos* e outros. Releva também: a instabilidade gráfica, e certamente fonética, de muitas formas, como *rezão* e *razão*, *assi* e *assim*, *veo* e *veio*; a sufixação arcaica em *-airo* (por ex.: de *contrairo*, *breviairo*, *rosairo*). Podemos ainda

15 *Memórias para a vida íntima de José Agostinho de Macedo*, por Inocêncio Francisco da Silva, organ. por Teófilo Braga, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1898, p. 394. O testemunho de Agostinho de Macedo sobre o descaso do teatro vicentino encontra-se reiterado ainda em 1830, quase a despropósito, num texto sobre a exagerada taxação dos religiosos, incluindo os «Bilhetes de Conhecimento, cousa que se tem feito raríssima, como as Comédias de Gil Vicente», in *Os Frades ou Reflexões Philosophicas sobre as Corporações Regulares*, Lisboa, na Imprensa Regis, 1830, p. 42. A exclusão de Gil Vicente da galeria de autores vernáculos teve uma honrosa exceção por parte do mais excelente teorizador do cânone clássico da literatura portuguesa, Cândido Lusitano. Este autor, nas *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, cita-o abundantemente (pelo menos vinte vezes) e explicitamente o nomeia nas páginas introdutórias num texto que merece releitura: «Assentando pois nestes pincipios concluamos que ainda para a prosa são textos classicos os bons Poetas em pontos de pureza de vocabulos, e correção de Grammatica. Assim o praticam todas as nações cultas, que tem publicado Vocabularios da sua lingua, allegando nelles frequentemente com os exemplos dos seus melhores Poetas. Só quem combina a locução de Gil Vicente e a de todos os Poetas, que formam o Cancioneiro de Resende, é que sabe avaliar bem o quanto deve a Lingua Portugueza áquelles sublimes espiritos, que entre nós cultivaram, ou [dizendo melhor] fundaram a Poesia no Seculo decimo sexto.» Cândido Lusitano [Francisco José Freire 1719-1773], *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, Lisboa, Typ. Soc. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1842, vol. 1, pp. 18-19.

16 Paul Teyssier, *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, cap. II, pp. 89-213.

notar a menção de outras formas, com variação gráfica e ou fonética, como *sprito/espírito/espírito*; *fermoso/formoso*; *concrusam/conclusão*; *burla/bulra*; *cagiam/casião*; *sorlogiam/surlugiam*. E ainda formas como: *Breatiz* e *Madanela*, e outras que apresentam metáteses em seqüências de consoantes líquidas; as expressões interjetivas *bofá/bofé/bofás*; *aramá/eramá/ieramá/muitieramá*; *guai*; *ora sus*, *pardeos*; os advérbios *aosadas*, *maora*, *suso*, *tamalavez*, e também, além destas, várias outras marcas diacrônicas, sobretudo partículas de ligação gramatical (pronomes, preposições e conjunções, como *aqueste*, *atá*, *emperol*, *entonces*, *per*, *perem*), que caracterizam o texto de Gil Vicente, e condicionam a sua leitura e que, por essa mesma razão, fazem dele uma decisiva referência na periodização da história da língua portuguesa.

Este revestimento linguístico foi quase integralmente abandonado, esquecido e substituído no português literário ao longo do século XVI. A sua obliteração, quando tinha no texto de Gil Vicente uma presença tão considerável, foi marcando a crescente distância de desatualização e a sua rarefação na memória literária ativa.

Entre os indicadores lexicais do hiato, ou da fronteira de mudança diacrônica, sobressaem os verbos *guisar* e *leixar*, frequentes no texto vicentino e preclusivamente ausentes na poesia de Camões. O verbo *guisar* subsiste na memória lexical com um valor semântico especializado no vocabulário da culinária, mas não tem ocorrências na obra de Camões. Gil Vicente pode ainda usá-lo, cerca de duas dezenas de vezes (algumas em castelhano), geralmente numa predicação de «manjar», ou de «iguarria», com sentido próximo da «preparação do comer», mas usou-o também, na aceção mais ampla, medieval, de «preparar, auxiliar, acondicionar». Veja-se, por ex.:

JUPITER Partirá esta alta esposa
 no ponto de prea mar
 com sua frota lustrosa
 na conjunção mais ditosa
 que lhe pudermos guisar.¹⁷

17 *Cortes de Júpter* (vv. 172-176). Em uso raro e marcado, pode ainda hoje ocorrer a expressão «à guisa de», mas o dicionário de Jerónimo Cardoso (1562) regista, já então, apenas

Da conjugação do verbo *leixar* assinalam-se, na mais recente edição da obra de Gil Vicente, 26 formas diferentes, com 101 ocorrências. Não se encontra uma única ocorrência deste verbo na obra de Camões. É possível que a transmissão impressa e manuscrita tenha ainda introduzido algumas atualizações no texto de Gil Vicente, onde já se encontram também algumas formas do verbo *deixar*. Retomando o testemunho de I. S. Révah: na 1.^a edição do *Auto da Barca do Inferno* (1518) ocorre sempre o verbo *leixar*, mas na edição da *Copilaçam*, preparada por Luís Vicente, ocorre três vezes o verbo *deixar* e duas *leixar*¹⁸. Provavelmente, o idioleto vicentino era ainda mais marcadamente arcaico do que a lição estabelecida, cerca de trinta anos depois da sua morte, pelo filho, no agenciamento da *Copilaçam*. Sabemos que ele terá retomado, em grande parte, os manuscritos do pai, mas é muito provável que tenha procurado atualizar o texto, na composição e revisão tipográficas¹⁹.

8

As dificuldades do texto de Gil Vicente não se limitam ao detrimento arcaico, há também uma ourivesaria verbal que seleciona os leitores e supõe uma cultivada competência linguística. É sobretudo uma fábrica do lado vulcânico da língua que inventa, constrói e desconstrói palavras ou, mais bem dito, configurações lexicais que, sem prejuízo da coerência discursiva, promovem o cómico e sugerem, às vezes, sentidos interditos e alusões críticas e morais. Esta linguagem, com singular ocorrência (hápx, no literal sentido), retira do contexto a motivação formal e semântica para a sua relativa descodificação. Subsistem, todavia, margens de ambiguidade que se integram na corrente expressiva da polifonia teatral.

a expressão «guisar de comer. Conficere cibum». Cf. *Hieronymi Cardosi Lamacensis Dictionarium ex Lusitanico in latinum sermonem*, Lisboa, João Álvares, 1562, fol. 50 v.º

18 I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1951, p. 95.

19 Formas do verbo *leixar* encontram-se ainda, com alguma frequência, nos textos de António Prestes, de Bernardim Ribeiro, de João de Barros e de outros escritores da primeira metade do século XVI. Todavia, em todos eles, as formas do verbo *deixar* são já predominantes.

Poderia compor-se um preenchido dicionário do texto de Gil Vicente, com as palavras e expressões insólitas dos tipos socialmente marcados que povoavam Lisboa nas primeiras décadas do século XVI. Adivinha-se, no seu teatro, uma ruidosa quermesse de vária humanidade, de muitas vozes, de vários «trolucutores» (segundo o termo que ocorre no *Auto Pastoril Português*, v. 92): parvos, rústicos, judeus, negros, pastores, alcoviteiras, mulheres de virtude e sem ela, e também figuras bem falantes, das classes prepotentes, especialmente frades vagantes, escudeiros, médicos e senhores juizes. Mestre Gil reproduz, certamente de outiva, a viveza dos falares, mas, mais do que o ouvido, vale o seu fantasioso génio linguístico, muito mais talentoso do que os modelos das suas personagens. Ele cria e recria e diverte-se com os recursos plásticos da palavra.

9

As trovas que trazemos a público integram-se no tom gracioso e bem humorado que perpassa por toda a obra de Gil Vicente. São um divertimento sobre as estratégias do relacionamento social, com moças casadoiras, um eventual pretendente, e toda a ambiguidade dos compromissos da sedução antiquíssima, da beleza das mulheres, do amor e dos interesses.

Modeladas pela métrica da poesia popular, beneficiam da relativa autonomia textual das «obras meudas», compostas, na sua maior parte, por versificações de circunstância motivada; não deixam, assim mesmo, de se integrar no macrotexto teatral de Gil Vicente, pelo discurso, pelo diálogo implícito, pela tensão diegética e até pelas personagens. Por outro lado, prolongam a tradição literária do *Cancioneiro Geral* de 1516, pelo horizonte de referência, pela instrumentação poética e sobretudo pela substância linguística que especialmente nos vai merecer algumas anotações de observação contrastiva.

No âmbito mais estritamente formal, além da simplicidade métrica, comparadas com o texto da *Copilaçam*, têm estas trovas a vantagem de apresentar uma tessitura linguística sem estranhezas diacrónicas. Oferecem plena legibilidade para o leitor de hoje. O original que nos transmite o tes-

temunho é um manuscrito copiado depois de 1573, muito provavelmente nos primeiros anos da década de 80. Trata-se do traslado de um modelo à vista, feito certamente num colégio, provavelmente em Coimbra, por um escriba suficientemente escolarizado e com boa arte *scriptoria*. O copista pode ter feito ocasionalmente algumas atualizações em relação à escrita que lhe serviu de referência. Em todo o caso, o vocabulário e a frase mantêm grande sintonia com a generalidade do *corpus* linguístico de Gil Vicente.

O texto é breve: dez estrofes, cinquenta versos, 217 unidades lexicais (palavras ocorrência) e apenas 144 formas diferentes. Todas elas, como seria de esperar, têm registo, com maior ou menor frequência, no conjunto conhecido do património textual vicentino. É sobretudo no vocabulário de significação plena, verbos, substantivos e adjetivos, que se pode notar a continuidade lexical pela frequência recursiva, pela integração na frase e pela sintonia semântica. No que respeita às formas de vinculação gramatical, poderá notar-se, nestas trovas, alguma variação pouco significativa em relação às características do *corpus* geral do autor, naturalmente motivada pela especificidade do texto. Não se encontram, em todo o caso, partículas de ligação obsoletas, e a ordem de frequência das formas gramaticais contrasta com os dados estatísticos do vocabulário vicentino, como se pode verificar, confrontando a primeira dezena de palavras mais frequentes, com indicação do número de ocorrências²⁰:

Copilaçam — *que* (7872), *de* (4901), *e* (4462), *a* (3598), *o* (2361), *y* (2041), *por* (1591), *me* (1577), *nam* (1560), *se* (1551).

Trovas — *e* (12), *me* (12), *de* (9), *que* (8), *vos* (7), *se* (6), *eu* (5), *acho* (3), *lá* (3), *não* (3).

Comparando as duas sequências, o principal contraste verifica-se entre as partículas *e* e *que*, correspondentes à coordenação e subordinação na construção da frase. Esta inversão da ordem de frequência poderá indiciar

²⁰ Os dados de estatística lexical, aqui apresentados, correspondem a um levantamento instruído e cuidadoso, mas ainda não revisto, e portanto provisório. Os números já obtidos poderão sofrer ligeiras correções, todavia, a margem de desvio será muito pequena e sem prejuízo para a análise.

uma provável marca diferenciadora da sintaxe entre as trovas e o conjunto vicentino. A sintaxe do teatro de Gil Vicente, como a maior parte de toda a memória textual portuguesa, até ao século XIX, é predominantemente hipotática. A partícula *que*, com valores gramaticais de relação conjuncional ou pronominal, é a palavra mais vezes repetida, por quase todos os escritores portugueses, até Almeida Garrett²¹.

No texto das trovas, torna-se notória a repetição da partícula copulativa *e* mais vezes (12) do que a subordinativa *que*, reduzindo o uso da frase encadeada (8):

E me vem de vos dizer / E temo de vos olhar / E se minha triste vida / E não acho quem me diga / E mais lá vosso pay anda / E eu peno ás escuras / E se parto pera lá / E eu senhora também juro / E vos lindas rosas bellas / E o meu bem juntamente / E vendo asy contente.

Que desejo de vos ver / Que farei depois de ver vos / Que fuja dos olhos vossos / Não sey que caminho sigua / Que me parto sem la hir / Que hum momento d'esperança / Que vendo vos pouco dure / Asy que tristes pousadas.

Poderemos talvez concluir que se trata de uma estrutura textual um tanto solta, menos complexa, que favorece a legibilidade. As partículas de ligação têm um valor mais enfático e acumulativo do que silogístico, o discurso poético parece ganhar uma aprazível fluência narrativa e descritiva e um moderado tom confessional. O sentido literal decorre com inocente transparência, e até uma certa ingenuidade. Tudo, na voz do «coitado de Gil Vicente», é pureza de intenção, exclamações de candura e confidências de virtuosas hesitações. Mas, de facto, todo o enunciado se vai construindo sobre um cultivado equívoco, tecido de acumuladas suspeições, ambiguidades e segundos sentidos.

21 O quadro de vinculação gramatical de Gil Vicente corresponde a uma ordem de frequências muito semelhante à que se observa no *Cancioneiro Geral*, que, nas dez frequências mais elevadas, tem a seguinte sequência: *que* (9826), *de* (7048), *e* (4272), *a* (3769), *nam* (3635), *me* (3029), *por* (2974), *o* (2753), *se* (2653), *vos* (2366). Ressalvam-se, todavia, algumas diferenças subtis na valorização das pessoas do discurso, com predomínio da primeira pessoa gramatical, e das marcas do enunciativo no teatro vicentino, provável testemunho da personalidade forte do seu autor. Observa-se, além disso, uma abundante presença do léxico castelhano neste e também uma incidência acrescida da estrutura hipotática no *Cancioneiro* de Resende.

Provavelmente, nenhum discurso em Gil Vicente se esgota no sentido literal. O seu teatro tem de ser lido com prevenção, esperando alusões e interditos em cada fala; todo ele é uma «floresta de enganos». Entre os ingredientes da graça e do sucesso das suas farsas, tem sido ultimamente valorizada a necessidade de recuperar os sentidos escondidos «sob a aparente inocência das palavras» na expressão de Paul Teyssier em *A Língua de Gil Vicente* (p. 582)²². O autor decidiu acrescentar um capítulo (XII) dedicado aos «numerosos equívocos eróticos na obra de Gil Vicente» (p. 581), sob a epígrafe «O carnaval da linguagem». Efetivamente, de um modo geral, o discurso marcado pelas inibições do pudor cultiva a máscara verbal, recorre à alegoria e a outras formulações translatas. Todavia, a cortina dos equívocos e artifícios não se limita ao campo dos «lavradores de Vénus»; no teatro de Gil Vicente, e em grande parte da poesia elaborada no século XVI, para além dos equívocos eróticos que comprometem as palavras, esconde-se um amplo universo de impedimentos e de proibições que se manifesta numa cultivada sobrecodificação linguística. Supõe-se um universo de implícitos, que se atualizam com o reconhecimento e a conivência do público coetâneo. Cinco séculos volvidos, inevitavelmente, a receção da mensagem perdeu o contexto, a leitura será cada vez mais parcial, fragmentária, e muitas vezes irrecuperável.

10

Entre o vocabulário da coesão e da vinculação sintática avultam especialmente neste texto os pronomes da primeira pessoa gramatical, que identificam o enunciador: *eu / ma / me / meu / minha / comigo*. Perfazem, no seu conjunto, mais de vinte ocorrências. A marca da primeira pessoa encontra-se também na flexão verbal: *acho / desejo / estou / farei / juro / ouço / parto / peno / temo / verei / virei* etc. São cerca de três dezenas de ocorrências com a marca da primeira pessoa do discurso.

²² Trata-se da 2.ª edição desta obra, publicada em versão portuguesa, com cuidadosa revisão e muito acrescentada. A 1.ª edição foi publicada em francês, em 1959, com o título *Langue de Gil Vicente*.

A insistência nestas marcas da enunciação culmina com a declaração final que identifica o autor enunciador, Gil Vicente. Já observámos a costumada intrusão do autor na sua obra, facto que poderá merecer reflexão entre os sociólogos da literatura e os esquadrihadores do simbólico e das implicações psicanalíticas entre o corpo e a obra. Basta-nos aqui esta chamada de atenção, para um elemento que poderá estar disponível para todas as leituras.

Não estamos, em todo o caso, perante uma desamparada autovalorização presunçosa e egoísta do nosso mestre dramaturgo, que era certamente sensato, sóbrio e crítico na expressão dos seus próprios louvores. Pode, de algum modo, entender-se a afirmação da subjetividade, e do compromisso responsável, e pode sem dúvida concluir-se que Gil Vicente era uma personalidade forte, com voz própria e destemida, com alegria de viver, e com um sentido de humor que superava o peso e a projeção do seu próprio corpo, no imaginário das vidas e no cenário da cidade.

11

Sob o ponto de vista da língua e da memória literária, as palavras de significação plena destas trovas, particularmente os nomes, corroboram a sintonia com o vocabulário de toda a obra de Gil Vicente e sugerem alguns aspetos interessantes na configuração do seu idioleto, nos recursos do estilo e na originalidade da sua arte poética.

Como já notámos, não se encontra neste texto nenhuma palavra que não tenha registo de ocorrência no *corpus* lexical vicentino, e a maior parte tem mesmo um registo de elevada frequência, confirmando assim a atribuição de autoria.

Os verbos coincidem justamente com os que têm ocorrência mais frequente no vocabulário vicentino e que são também os mais usados em toda a memória literária portuguesa. Entre eles, descontando o verbo cópula *ser* e os auxiliares *ter* e *haver*, que são usados como partículas de ligação, com função gramatical e reduzida semântica, tem absoluta proeminência o verbo *ver*, amplamente dominante em toda a literatura clássica portuguesa. Na poesia de Camões, é o verbo mais frequente; na obra do P.^e António Vieira,

acumula cerca de dois milhares de ocorrências; tem também indisputada primazia na obra de Garrett; em Gil Vicente repetem-se cerca de 300 registos, não se estranhando, por isso, que surja também repetido seis vezes nestas trovas. Numa das ocorrências, o autor explora um oportuno contraste entre o par mais ou menos sinonímico: *ver* e *olhar*. Mais do que o simples efeito estilístico, seria interessante adivinhar a subtilidade semântica. Trata-se da primeira estrofe do texto e, curiosamente, as opções de rima propõem uma especiosa sequência verbal: *contar / dizer / ver / olhar / perder* (esquema rimático: ABBAB).

Outros verbos poderão revelar uma provável tonalidade vicentina, tais como *casar*, que se aproxima das 100 ocorrências na obra de Gil Vicente;²³ também os verbos *jurar*, *padecer*, *penar* poderão ter alguma nota de diferenciação vicentina, sobretudo se os compararmos com a frequência do uso equivalente no *Cancioneiro Geral* e no *corpus* camoniano. O verbo *jurar* parece integrar-se num processo de alargamento do seu uso, na evolução da língua. Tem em Gil Vicente e em Camões cerca de 40 ocorrências, e no *Cancioneiro Geral* pouco mais de 30. Pelo contrário, os verbos *padecer* (com cerca de 150 ocorrências no *Cancioneiro Geral* e cerca de 40 em Gil Vicente e Camões) e *penar* (com cerca de 300 no *Cancioneiro Geral* e cerca de 20 em Gil Vicente e Camões) parecem afastar-se do uso moderno, entre o *Cancioneiro* de 1516 e o texto de Vicente, com referência confirmada na obra de Camões²⁴.

O verbo *conbeceer* tem uma frequência média, cerca de 40 repetições, nas várias formas da sua conjugação, bastante menos do que no *Cancioneiro Geral*, onde soma um registo próximo das 200 ocorrências. Inclui, no seu âmbito semântico, o sentido bíblico do encontro amoroso, documentado, entre outros lugares, com graciosa ambiguidade no *Auto de Inês Pereira*:

23 Enumeram-se mais de 200 ocorrências deste verbo no *Cancioneiro Geral*, mas na subsequente poesia do século XVI, pela observação de alguns dados, um tanto fragmentários, parece notar-se uma forte redução da incidência deste verbo. Em Camões encontram-se cerca de 30 ocorrências de formas da conjugação do verbo *casar* e, por outro lado, observa-se uma progressiva valorização do substantivo correspondente *casa* (mais de 60 citações). Provavelmente mudou-se a mundividência dos poetas, mudou a sociedade, e mudaram os lugares de referência da criação literária. Numa análise parcial da obra de Almeida Garrett (cerca de dois terços do total), encontram-se 450 registos de *casa/casas* e 50 formas do verbo *casar*.

24 Retomando *penar*, acrescenta-se que se encontra no vocabulário de Camões o substantivo *pena* com recorrido uso e com uma cultivada isotopia dos valores semânticos de «pena do tormento», «pena de voar» e «pena *scriptoria*».

MÃI Mana, conhecia-telle?
 LIANOR VAZ Mas queriame conhecer.

É possível que Gil Vicente não tenha esquecido o sentido escondido, também na ligeireza dos versos das trovas.

12

Os substantivos e adjetivos compõem o vocabulário mais interessante e mais fruível deste breve texto, e parecem-nos particularmente relevantes para o reconhecimento histórico da literatura e da língua portuguesas as observações contrastivas com o mesmo quadro do léxico do *Cancioneiro Geral*.

Consideremos os onze adjetivos que dão temperamento ao nosso texto, com indicação do número de ocorrências no conjunto da obra de Gil Vicente, em primeiro lugar, confrontadas com o *Cancioneiro Geral*:²⁵

bela/o/s (63/10), bemaventurada/s (9/5), coitada/o/s (31/57), contente/s (26/80), desejosa/o/s (2/12), linda/o/s (41/26), morta/o/s (45/115), penosa/o/s (5/8), perdida/o/s (99/302), subida (2/1), triste/s (234/644).

Numa observação muito geral, sem descer ao contexto, podemos concluir que se verifica uma certa equivalência proporcional, e uma sintonia mediana, mas com salientes diferenças, entre as duas mais importantes referências da língua e da literatura, no primeiro quartel do século XVI.

Sem surpresa, o adjetivo *triste* ocupa o primeiro lugar na ordem de frequência dos dois conjuntos. É um lugar-comum da nossa memória literária, desde a mais remota lírica medieval e com persistente incidência, ao longo do século XVI — *triste* é também o adjetivo mais frequente no *corpus* camoniano, seguido a grande distância por *doce* e *claro*.

25 Incluem-se na contagem estatística as formas castelhanas iguais ou semelhantes às portuguesas.

Diferença relevante, nos dois conjuntos confrontados, é a que se observa na frequência das formas *bela/bella* (45/5), *belo/bello* (6/3), *belas/bellas* (12/2); *linda* (25/10), *lindo* (7/8), *lindas* (6/1), *lindos* (3/6).

Descontando o desequilíbrio do género (aos olhos dos poetas a beleza não pode ser senão feminina²⁶), o que mais nos interpela é a acentuada diferença de frequência do adjetivo *bela/o*, quase residual no *Cancioneiro* de Resende. A partir de Gil Vicente, talvez sob o impulso do modelo castelhano, ganhou foros de qualificativo principal, em todo o subsequente trânsito literário. Soma 108 ocorrências em Camões, e em Almeida Garrett aparece como o adjetivo com mais elevada frequência.

O uso do adjetivo *lindo*, confrontado nas ocorrências dos dois conjuntos textuais, parece assinalar o momento de deriva semântica entre a aceção medieval que prolongava o valor etimológico de «legítimo» e o progrediente valor sinonímico de «belo», «formoso», «bonito», «elegante». Nas ocorrências do *Cancioneiro Geral* (pelo menos em parte), retoma-se a memória etimológica:

... vê-lo-am sempre ferir / na moor força da peleja. / É tam lindo cortesão / que sempre brada por damas... (f. 8 v.º)

... E conserve sua fama / como mui lindo fidalgo... (f. 15)

... os que foram judeus sendo / cristãos lindos... (f. 26)

No texto de Gil Vicente, é geral a opção pelo sentido correspondente ao campo semântico de formosura, bem repercutida na recorrência abundante da forma feminina. Depois de Gil Vicente dificilmente se encontrará, no percurso literário do português, um testemunho indiscutível da referência etimológica, a não ser em recuperações intencionais da memória arcaica da língua.

²⁶ O mesmo bom gosto se nota na frequência do qualificativo *fermoso/s* (17 ocorrências) vs. *fermosa/s* (69 ocorrências).

Os substantivos que se encontram no texto das trovas constituem igualmente um curioso lugar de encontro, de sintonia e de divergência entre o fundo lexical de Gil Vicente e o do *Cancioneiro Geral*. Aqui se transcrevem com a indicação do número das respetivas ocorrências, primeiro em Gil Vicente e, em segundo lugar, no *Cancioneiro Geral*:

altura/s (16/8), caminho (74/80), coração (135/477), cousa/s (206/518), cuidado/s (93/686), demanda (24/21), esperança (33/249), estrela/s (78/10), famas (3-fama 108/7-famas 83), febre/s (14/5), fermosura (18/46), hora (109/227), mazela/s (4/2), momento (13/24), olhos (43/138), pai (110/37), perigo/s (32/65), pousada/s (28/47), quentura/s (2/10), rosa/s (72/5), segurança (3/11), senhora/s (277/627), vida (406/1114).

A simples observação da diferente incidência do seu uso, num e noutra *corpus*, é elucidativa sobre a mediação diacrónica desses dois monumentos literários da língua portuguesa.

Alguns destes substantivos mereceriam uma demorada indagação sobre o uso, a frequência, a significação e o seu enquadramento diacrónico. Por exemplo o termo *pai*, que tem em Gil Vicente uma elevada frequência, muito superior à do *Cancioneiro Geral*, deve ser notado, porque indica claramente um distanciamento inovador em relação à língua do *Cancioneiro Geral*, não obstante a sua contemporaneidade²⁷.

O substantivo *cuidado* tem uma especial e bem conhecida emergência no *Cancioneiro Geral* por força da concorrência na famosa e arrastada querela do «cuidar e suspirar» (como verbos, ou como nomes, estão ali repetidos 230 e 200 vezes, respetivamente). Vem de longe, na escrita patrimonial portuguesa, o uso assíduo de «cuidado» e «cuidar» e, na verdade, prolongaram a sua pervivência literária, como palavras-chave do nosso universo poético, até ao século XVIII.

27 Cf. Telmo Verdelho, «Padre / pai, madre / mãe: breve nota de diacronia lexical», in *Gramática e Humanismo, Actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres*, Braga, Universidade Católica, 2005, vol. I, pp. 701-716.

Os substantivos *coração*, *cousa*, *senhora*, *vida* surgem entre as mais elevadas frequências, mantendo, nos dois *corpus*, uma relação de incidência próxima da média proporcional²⁸.

Neste conjunto, a maior estranheza vem das palavras *estrela* e *rosa*, citadas na penúltima estrofe, numa sequência um tanto inovadora, sob o ponto de vista da língua:

E vos lindas rosas bellas
Estais bemaventuradas
Muyto perto das estrellas”.

Em todo o *Cancioneiro Geral* encontram-se apenas nove ocorrências de *estrela/s*, incluindo duas em castelhano. Em Gil Vicente contam-se 78, das quais 31 em castelhano. Há nestes números uma pequena interferência do topónimo que surge no título da *Tragicomédia da Serra da Estrela*, mas o próprio nome da serra entra na fábrica literária. Na obra de Camões, a «estrela» ou as «estrelas» são poetizadas 76 vezes, e confirmam a ressonância cintilante que confere a este vocábulo uma espécie de elegibilidade poética, de certo modo descoberta por Gil Vicente, provavelmente por interação também da língua literária espanhola.

A mesma observação, com mais convicto fundamento, pode ser deduzida em relação às *lindas rosas belas*, que têm uma ocorrência residual no *Cancioneiro* de Resende, e desabrocham, com notada abundância, na escrita de Gil Vicente. O nome da «rosa» tornou-se um lugar literário frequentado por todos os poetas até aos nossos dias.

14

O génio criativo, experimentado na exercitação inovadora da língua portuguesa, repercutiu-se, sobretudo, na plástica de formação de palavras por

²⁸ De facto, as hierarquias de frequência do *Cancioneiro Geral* e da obra de Gil Vicente apresentam algumas discrepâncias significativas. As três primeiras palavras do *Cancioneiro* são: *vida*, *cuidado*, *senhora*. Em Gil Vicente, a ordem é outra, e as três primeiras palavras, honra lhes seja feita, são: *Deus*, *vida*, *amor*.

prefixação e sufixação. Gil Vicente forçou os paradigmas flexionais e derivacionais, usou com eficácia os sufixos mais recursivos da língua do seu tempo, sobretudo os de fácil adaptação, como os advérbios formados com o sufixo *-mente*; mas recorreu também a derivações mais jocosas e menos fluentes como os sufixos verbais *-ejar*, *-ear/-iar*, encaixando ainda sobre eles a flexão gerundiva: *lagremejando*, *sandejando*, *papeando*, *patorneando*, *tarameleando*, *bojiando*, *desvariando*, *esfoziando*; inventou formações de sonora ortoépia: *gorgomeleira*, *desgorgomelado*, *sandivarram*. Gil Vicente não pode ainda contar com a grande transfusão da memória latina no apetrechamento do léxico moderno da língua literária. Chegou trinta anos antes do «em sino de latim» à escrita portuguesa, mas perscrutou, como nenhum outro escritor, a motivação interna das palavras, e deixou na sua obra a mais importante referência histórica do alargamento da disponibilidade morfológica da língua.

Entre os paradigmas derivacionais, por ele promovidos, merecem especial lembrança, pela sua produtividade, os sufixos *-ura* e *-oso*, que se encontram justamente no texto agora publicado: *fermosura*, *altura*, *escura*, *quentura*; *penoso*, *desejoso*.

Ambos têm já uma assinalável presença no *Cancioneiro Geral*, em todo o caso bastante inferior à assídua recorrência que se encontra na obra de Gil Vicente.

15

As trovas de Gil Vicente que agora surgem em letra de forma dão-nos motivo para lembrar alguns factos que fazem da sua obra um marco de decisiva referência no percurso da história da língua e da literatura portuguesas. Consensualmente, tem sido já reconhecido não só como o autor inaugural do teatro português mas também como um talentoso escritor, que soube retratar o quadro social e os tipos humanos que povoaram Lisboa no início do mais intenso dos séculos portugueses.

Cinco séculos depois do seu florescimento, continuamos a descobrir a sua obra e a encontrar aspetos inéditos da sua mensagem. E não é apenas um breve texto, agora pela primeira vez publicado, que vem satisfazer a

nossa curiosidade. Tem-se alargado a dimensão informativa do seu teatro, melhorado e facilitado a sua leitura, com edições disponíveis e rigorosas, que deveremos agradecer à diligência e acribia do Prof. José Camões. Tem-se aprofundado o reconhecimento da sua arte com dissertações notáveis, como a do Prof. Augusto Bernardes. Tem-se recuperado a sua presença teatral a partir das boas iniciativas do Prof. Paulo Quintela e dos teatros académicos. Também o estudo da sua fábrica linguística foi objeto de eruditas revisitações, com soberano destaque para a obra do Prof. Paul Teyssier. Em todo o caso, a transcendência de Gil Vicente está na vivência de um estudo sem fim, aberto para o reconhecimento da sua arte, para o prazer intelectual do seu reencontro, e para a fruição estética da sua obra.

No que ao estudo da língua diz respeito, há certamente muita herança ainda não reclamada, muitos enigmas não adivinhados e pensamentos que hão de ser entendidos. Por motivação destas novas trovas, retomando a leitura da sua obra, e ponderando breves dados da estatística linguística, surgiram alguns aspetos que poderão ser lembrados e questionados.

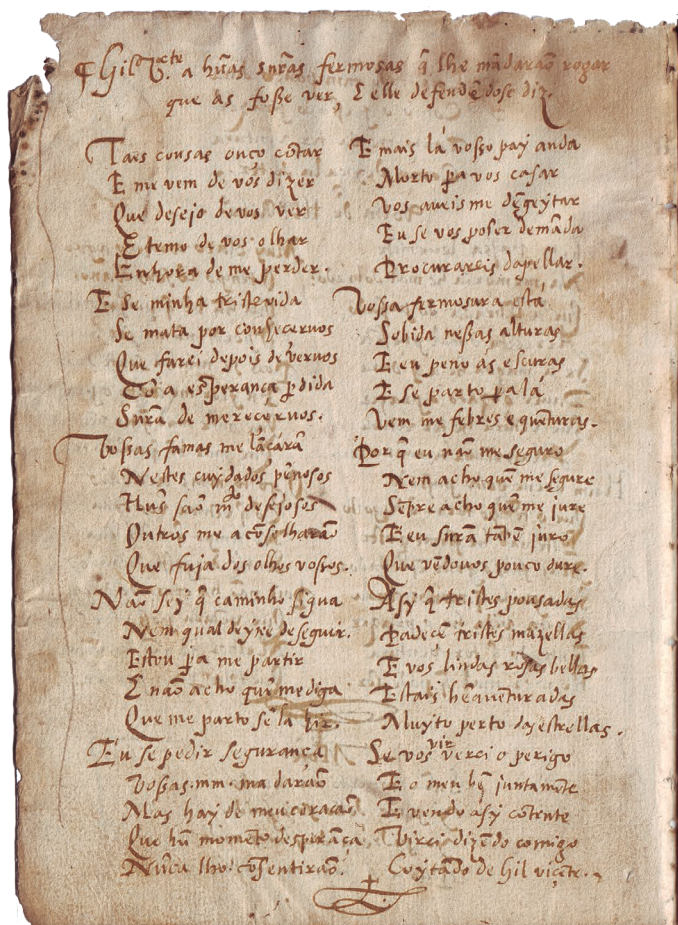
Fica-nos a convicção de que o valor testemunhal do património linguístico-literário de Mestre Gil é um marco culminante no estabelecimento do percurso diacrónico da língua literária portuguesa. A obra de Gil Vicente é um limite dinâmico da história da língua. Absorveu a tradição, e escreveu a sua obra antes da grande inovação latinizante, usou ainda muitas formas arcaicas, como os verbos *leixar* e *guisar*, e várias partículas gramaticais obsoletas. Teve que as usar porque eram as palavras do povo que ele queria mostrar e celebrar no teatro. Mas, por outro lado, abriu caminho para o uso literário de palavras, de certo modo novas, como os adjetivos *belo* e *lindo*, os substantivos *estrela* e, sobretudo, *rosa*, que entrou aromática, colorida e numerosa na poesia portuguesa. Gil Vicente deu também um contributo inestimável para a disponibilidade do vocabulário, ativando a criatividade lexical por via dos recursos derivacionais. As palavras com o sufixo *-oso* ressoam em alguns dos mais graciosos diálogos da sua obra.

O estudo da língua de Gil Vicente, o esclarecimento dos seus usos e significações, a descodificação dos espirituosos e artificiosos equívocos e também dos muitos implícitos dependentes dos contextos daquele lugar e daquele tempo continuam a ser uma diligência, certamente, trabalhosa,

mas muito gratificante, e bem poderia ser integrada em programas de investigação dedicados à sua obra.

À obra do nosso autor poderíamos aplicar o bom dito de Faria e Sousa, em relação à leitura de Camões. A elaboração literária de Gil Vicente é genial e fascinante, mas não foi escrita para ignorantes, nem está acessível a corações débeis.

As trovas que ora se publicam, na sua ingenuidade e simpleza, graciosas, vêm oportunas, superando um silêncio de séculos, renovar o gosto de lermos Gil Vicente pela primeira vez.



Cancioneiro Verdelho, f.76v.

TROVAS DE GIL VICENTE. TEXTO INÉDITO
LEITURA DIPLOMÁTICA, COM DESDOBRAMENTO DAS ABREVIATURAS.

Breve nota filológica: verifica-se um acidente de incongruência na coesão textual desta composição. No exergo didascálico indicam-se como destinatárias «ãas senhoras fermosas que lbe mandaram rogar que as fosse ver»; na segunda estrofe, último verso, vem o vocativo «Senhora» no singular; na quinta estrofe retoma-se o plural «Vossas mercês» e na oitava estrofe reitera-se «Senhora» no singular, mas na penúltima estrofe reafirma-se o plural «vos lindas rosas belas». Uma leitura em plural majestático não parece repor a congruência. Poderá verificar-se um cruzamento entre duas ou mais destinatárias e a circunstância eventual de uma opção para casamento, naturalmente singular. Como quer que seja, esta incongruência constitui uma pequena perturbação de leitura, que se apaga na dimensão poética do texto, e não justifica uma intervenção sobre a lição transmitida pelo manuscrito, que é mantida.

[f. 76v] ¶ *Gil Vicente a bũas senhoras fermosas que lbe mandarão rogar / que as fosse ver, e elle defendendose diz.*

Tais cousas ouço contar
E me vem de vos dizer
Que desejo de vos ver
E temo de vos olhar
Em hora de me perder.

E se minha triste vida
Se mata por conhecer vos
Que farei depois de ver vos
Com a esperança perdida
Senhora de merecer vos.

Vossas famas me lançaram

Nestes cuydados pennosos
Huns são muyto desejosos
Outros me aconselharão
Que fuja dos olhos vossos.

Não sey que caminho sigua
Nem qual deyxe de seguir.
Estou pera me partir
E não acho quem me diga
Que me parto sem la hir.

Eu se pedir segurança
Vossas mm. ma darão
Mas hay de meu coração
Que hum momento d'esperança
Nunca lho consentirão.

E mais lá vosso pay anda
Morto por vos casar
Vos aveis me d'engeytar
Eu se vos poser demanda
Procurareis d'apellar.

Vossa fermosura está
Sobida nessas alturas
E eu peno ás escuras
E se parto pera lá
Vem me febres e quenturas.

Porque eu não me seguro
Nem acho quem me segure
Sempre acho quem me jure
E eu senhora tambem juro
Que vendo vos pouco dure.

Asy que tristes pousadas
Padecem tristes mazellas
E vos lindas rosas bellas
Estais bemaventuradas
Muyto perto das estrellas.

Se vos vir verei o perigo
E o meu bem juntamente
E vendo asy contente
Virei dizendo comigo
Coytado de Gil Vicente.

LEITURA COM ATUALIZAÇÃO DO TEXTO

Gil Vicente a umas senhoras formosas que lhe mandaram rogar /
que as fosse ver, e ele defendendo-se diz:

Tais cousas ouço contar
E me vem de vos dizer
Que desejo de vos ver
E temo de vos olhar
Em hora de me perder.
E se minha triste vida
Se mata por conhecer-vos
Que farei depois de ver-vos
Com a esperança perdida
Senhora, de merecer-vos.

Vossas famas me lançaram
Nestes cuidados penosos
Uns são muito desejosos
Outros me aconselharam
Que fuja dos olhos vossos.

Não sei que caminho siga
Nem qual deixe de seguir.
Estou pera me partir
E não acho quem me diga
Que me parto sem lá ir.

Eu se pedir segurança
Vossas mercês ma darão
Mas ai de meu coração
Que um momento d'esperança
Nunca lho consentirão.

E mais lá vosso pai anda
Morto por vos casar
Vós aveis me d'engeitar
Eu se vos puser demanda
Procurareis d'apelar.

Vossa fermosura está
Subida nessas alturas
E eu peno às escuras
E se parto pera lá
Vem me febres e quenturas.

Porque eu não me seguro
Nem acho quem me segure
Sempre acho quem me jure
E eu senhora também juro
Que vendo-vos pouco dure.

Asim que tristes pousadas
Padecem tristes mazelas
E vos lindas rosas belas
Estais bem-aventuradas

Muito perto das estrelas.

Se vos vir verei o perigo
E o meu bem juntamente
E vendo assim contente
Virei dizendo comigo
Coitado de Gil Vicente.

COORDENADORES

José Augusto Cardoso Bernardes é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa.

De entre as obras que publicou, destacam-se *Sátira e Lirismo em Gil Vicente* (1996), *História Crítica da Literatura Portuguesa: Humanismo e Renascimento* (1999), *Revisões de Gil Vicente* (2003) e *Gil Vicente* (2008). Foi codiretor de *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (1995-2005).

José Camões é professor do programa de pós-graduação em Estudos de Teatro (mestrado e doutoramento) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutorado em Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), é investigador integrado do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desenvolve trabalho sobre a história do teatro em Portugal e a edição de teatro clássico português, produzindo ferramentas que preparam investigação nas «humanidades digitais». Centra a sua atividade de investigação sobretudo nos séculos XVI, XVII e XVIII, assegurando a coordenação científica de vários projetos: HTP *on line* — Documentos para a História do Teatro em Portugal; Teatro de Autores Portugueses dos Sécs. XVI, XVII e XVIII; Textos Proibidos e Censurados no Teatro Português dos Sécs. XVIII e XIX e Reconstrução Virtual de Teatros Desaparecidos. Como editor, tem

vindo a publicar na Imprensa Nacional o teatro completo de autores portugueses do século XVI e dirige a coleção de textos dos séculos XVII e XVIII do Centro de Estudos de Teatro.

AUTORES

Amélia Maria Loureiro Correia é doutorada em Literatura Portuguesa. Investigação e Ensino pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigadora do Centro de Literatura Portuguesa. Tem publicados artigos no âmbito das relações da literatura com as (outras) artes, da literatura comparada e da(s) metodologia(s) da leitura literária. Para além das dissertações de mestrado e doutoramento [respetivamente intituladas *A Representação do Negro na Poesia de Castro Alves* e *(Re)Pensar a Literatura na Escola do Século XXI*] é ainda autora de vários trabalhos relacionados com a articulação entre o ensino e a investigação, com destaque para o livro intitulado *Ler Cesário Verde no Ensino Secundário*.

Armando López Castro es catedrático de Literatura Española en la Universidad de León. Entre sus líneas de investigación figura el estudio del teatro de Gil Vicente, al que ha dedicado tres ediciones: *Las Barcas* (Universidad de León, 1987); *Lírica* (Madrid, Cátedra, 1993); y *Tragicomedia de Dom Duardos* (Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996); y el estudio *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente* (Universidad de León, 2000).

Christine Zurbach é professora associada com agregação do Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes da Universidade de Évora onde leciona nas áreas de Estudos Teatrais e dos Estudos de Tradução. Doutorou-se em Literatura Comparada/Estudos de Tradução em 1997 com a tese *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri, 2002). É agregada em Literatura Comparada/História Literária e Tradução em 2006. Desde outubro de 2008, dirige o curso de 2.º ciclo em Teatro da Universidade de Évora. De 2007 a 2012, foi diretora do Centro de História da Arte e Investigação

Artística da Universidade de Évora e coordenadora da linha de Teatro, Música e Musicologia. Áreas de investigação: tradução; tradução teatral; poéticas teatrais; dramaturgia e encenação; teatro de marionetas. Publicações na área da dramaturgia, da tradução de teatro e do teatro de marionetas. Tem atividade regular como tradutora e dramaturgista no âmbito da prática profissional do teatro.

Hélio J. S. Alves (1963) ensina Literatura Portuguesa e Literatura Comparada na Universidade de Évora. Lecionou e arguiu também nas Universidades de Coimbra, Lisboa, Paris-Sorbonne, Oxford, Yale e Nova Iorque (Graduate Center, CUNY). Especialista em Literatura do Renascimento, é o autor de *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista* (2001), *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa* (2006), *Jerónimo Corte-Real, Sepúlveda e Lianor. Canto Primeiro* (2014) e de vários estudos sobre o impacto de poesia portuguesa em Cervantes, Gôngora e outros autores do século de ouro espanhol. Publicou em volumes e revistas académicas de vários países da Europa e das Américas. É o presidente da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC) desde 2013.

Isabel Almeida é doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade de Lisboa, com uma tese intitulada *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo* (1999), orientada pelos professores Aníbal Pinto de Castro e Maria Vitalina Leal de Matos, é professora auxiliar da Faculdade de Letras desta Universidade. Integrou a equipa responsável pela edição d'*Os Lusíadas Comentados por D. Marcos de S. Lourenço* (CIEC, 2014). Trabalhos sobre Gil Vicente, Jorge F. de Vasconcelos, Fernão Mendes Pinto, P.^o António Vieira ou Camões encontram-se publicados em revistas e volumes coletivos, como o *Dicionário de Luís de Camões* (2011), dirigido por Vítor Aguiar e Silva, ou *A Biblioteca Camoniana de D. Manuel II* (2015), coordenado por José Augusto Cardoso Bernardes.

João Nuno Sales Machado, mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, licenciado em História pela mesma universidade.

Participou no trabalho sobre Gil Vicente e o teatro no século XVI promovido por Osório Mateus (1988-1993). A sua investigação desenvolve-se no âmbito da iconografia teatral.

José Javier Rodríguez Rodríguez ensina Literatura Española en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Estudia el teatro y la literatura de los siglos XVI y XVII, con atención especial a las relaciones hispano-portuguesas. Participa en el grupo de investigación PROLOPE, de la Universitat Autònoma de Barcelona y en el Centro de Estudos de Teatro (CET), de la Universidade de Lisboa. En su tesis doctoral, se ocupó de *La comedia pastoril española del siglo XVI* (1990). Más tarde, preparó las ediciones del anónimo *Auto do duque de Florença* (2005), la *Comédia da pastora Alfea*, de Simão Machado (2003), y las *Comédias portuguesas* del mismo dramaturgo, junto con José Camões y Helena Reis Silva (2009). Formó parte del equipo que elaboró la colección del CET *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII: Uma Biblioteca Digital* (2014) y editó las comedias *La verdad escurecida* y *El hermano fingido*, de António de Almeida (2012). Ha colaborado en los volúmenes X (2010), XIII (2014) y XV (2016) del proyecto *Comedias de Lope de Vega* del grupo PROLOPE.

Jorge Alves Osório (1940) é licenciado em Filologia Clássica na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade do Porto. Lecionou diversas disciplinas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, como Literatura Portuguesa Medieval e, especialmente, Literatura Portuguesa do Renascimento. É professor aposentado desta faculdade. De entre as numerosas publicações de sua autoria, destacam-se: *O «Convivium Religiosum» de Erasmo, numa Edição Coimbra dos «Colóquios»*; *Em torno do Humanismo de Damião de Góis: A Divulgação dos Opúsculos através da Correspondência Latina*; *Um Contributo Francês para o Ensino Coimbra no Séc. XVI: A Edição do «Organon» de Aristóteles; Diálogo no Humanismo Português*; *Cícero Traduzido para Português no Século XVI: Damião de Góis e o «Livro da Velhice»*; *O Humanismo: A Intersecção da «História Cultural» com a «História Literária»*; *Énoncé et dialogue dans les «Colloques» d'Érasme*; *«Das Tristezas não Se Pode Contar nada Ordenadamente»*.

Anotação sobre Um Preceito de «Menina e Moça»; O Período Manuelino de Gil Vicente. Algumas Reflexões; Algumas Considerações sobre a «Crónica do Imperador Clarimundo»; Silêncios em «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro; Os Enunciados Didascálicos na «Compilação» de 1562; Do Cancioneiro «Emendado e Ordenado» por Garcia de Resende; Anotações sobre o «Cancioneiro Geral» de Resende; «Hũa tam nova maneira de sentimento»; Na Elegia de Camões «O Poeta Simónides, Falando».

Manuel Calderón Calderón es profesor de Enseñanza Media e investigador en el Centro de Estudos de Teatro de la Universidade de Lisboa, donde colabora en la edición del teatro portugués de los siglos XVI y XVII. Actualmente trabaja en el Instituto Español de Lisboa. Ha editado y traducido a Gil Vicente. También ha editado cantigas medievales, un libro de caballerías (*Don Polindo*) y obras dramáticas de Lope de Vega (*El Duque de Viseo*) y Hortensio Paravicino, además de un capítulo sobre el comercio del libro de ficción en el siglo XVII y artículos sobre las laudas de André Dias, el teatro de títeres y algunas novelas brasileñas del siglo XX.

María Idalina Resina Rodrigues é professora catedrática aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutorada em Literatura Portuguesa e Espanhola pela Universidade de Lisboa com uma tese sobre Frei Luís de Granada, depois publicada em livro com o título *Fray Luis de Granada y la literatura de espiritualidad en Portugal: 1554-1632* (Salamanca, 1988), é autora de diversos estudos sobre autores portugueses e espanhóis dos séculos XVI e XVII e sobre as relações literárias e culturais na Península Ibérica. Preparou a edição de várias obras de Gil Vicente: *Auto da Alma* (Lisboa, 1980), *Auto da Barca do Inferno* (Lisboa, 1982), *Auto da Barca da Glória e Nao d'Amores* (Madrid, 1995). Dos seus ensaios publicados em volume, destacam-se: *Estudos Ibéricos: Da Cultura à Literatura, Pontos de Encontro, Séculos XIII a XVII* (1987), *De Gil Vicente a Lope de Vega: Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico* (1999) e *De Gil Vicente a «Um Auto de Gil Vicente»* (2006).

Patricia Odber de Baubeta is an Honorary Senior Lecturer in the University of Birmingham where she was Director of Portuguese Studies

and the Cátedra Gil Vicente from 1981 until 2015. She began her academic career as a medievalist, subsequently worked on address forms and the language of advertising, then went on to research aspects of Translation Studies, Anthology Studies, Literary History and Anglo-Portuguese cultural relations. Dr Odber de Baubeta has supervised and examined numerous masters and doctoral theses, acted as International Consultant for research projects in the field of Translation Studies and is currently translating selected Portuguese short stories, sermons by Padre António Vieira and a play by Gil Vicente.

Pere Ferré é professor na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

De entre as obras que publicou, destacam-se *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, 2000; *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*, 4 vols. (2000, 2002, 2003 e 2004). Dirige, presentemente, com Sandra Boto, o projeto Arquivo Digital do Romanceiro Português (www.romanceiro.pt). É atualmente vice-reitor da Universidade do Algarve.

Sebastiana Fadda é doutorada em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora FCT com projeto financiado sobre dramaturgia portuguesa contemporânea. É membro integrado do Centro de Estudos de Teatro, faz parte da direção da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, do conselho editorial da revista *Sinais de Cena* e da Associação Portuguesa de Críticos Literários. É autora do estudo *O teatro do Absurdo em Portugal* (Cosmos, 1998), organizadora e tradutora da antologia *Teatro portoghese del XX secolo* (Bulzoni, 2001), coordenadora da fotobiografia *Jaime Salazar Sampaio: Escritas à Beira do Palco* (D. Quixote, 2006). Colaboradora da Imprensa Nacional-Casa da Moeda na edição das obras de Jaime Salazar Sampaio (1997-2010), Augusto Sobral (2001), Teresa Rita Lopes (2007) e Jaime Rocha (2014), acaba de editar a monografia *Alfredo Cortez* (2017). Tem publicação dispersa em livros coletivos e revistas da especialidade.

Tatiana Jordá Fabra es Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de València. Ha completado, también, el Primer Ciclo de Filología Portuguesa (2002) en la Universitat de València, donde impartió clases de Lengua y Literatura Portuguesa durante el curso académico 2004-2005.

Ocupó el puesto de Técnico Superior de Investigación en el proyecto «Léxico y vocabulario de la práctica escénica del Siglo de Oro» dirigido por la Profesora Evangelina Rodríguez Cuadros.

Coordina, junto a Eva Soler Sasera, la *Revista d'Estudis Literaris Ibèrics Líquids*, a cuyo Comité de Redacción pertenece desde 2006.

Telmo Verdelho (1943). Catedrático ap. (Univ. de Aveiro), professor convidado em universidades europeias, autor de referência em historiografia linguística e lexicografia portuguesa, coordenador do projeto Corpus Lexicográfico do Português. Sócio efetivo da Academia das Ciências de Lisboa. Alguns títulos: *As Palavras e as Ideias na Revolução Liberal de 1820* (Coimbra, INIC, 1981); *Índice Reverso de «Os Lusíadas»* (Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1981); *As Origens da Gramaticografia e da Lexicografia Latino-Portuguesas* (Aveiro, INIC, 1995); *Dicionarística Portuguesa: Inventariação e Estudo do Património Lexicográfico* (em colaboração com João Paulo Silvestre, Universidade de Aveiro, 2007 e 2011); *O Encontro do Português com as Línguas não Europeias, Exposição de Textos Interlinguísticos* (BNP, 2008, 99 p.); *Luís de Camões — Concordância da Obra Toda* (CIEC, 2012).

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Índices

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

ÍNDICE DE TÍTULOS DE TEATRO

- [Aderência do Paço] (Gil Vicente) 126, 129, 131, 422
- [Jubileu de Amores] (Gil Vicente) 30, 74, 126, 129, 131, 149, 422, 423, 424, 470, 470n
- [Vida do Paço] (Gil Vicente) 126, 129, 131, 422
- A Conceição de Nossa Senhora* (Francisco da Costa) 64
- A secreto agravio, secreta venganza* (Calderón) 76
- A Tragédia Espanhola / The Spanish Tragedy* (Thomas Kyd) 76
- Aclamação* (Gil Vicente) 229, 238, 558
- Alfaiate* (Anrique da Mota) 63, 531
- Anfitrião* (António José da Silva) 531
- Ao Nascimento* (Francisco da Costa) 64
- Auto da Alma* (Gil Vicente) 65, 75n, 130, 134, 135, 140, 175, 176n, 252, 282, 350, 351, 352, 356, 367, 383, 391, 395, 411, 473n, 483, 507, 511n, 520, 523, 524, 525, 526, 528, 530, 532, 534, 535, 543, 589
- Auto da Ave Maria* (António Prestes) 64, 551, 552
- Auto da Bela Menina* (Sebastião Pires) 66
- Auto da Cananea* (Gil Vicente) 65, 140, 156, 160, 162, 212, 269, 313, 366, 412, 481, 487, 488
- Auto da Ciosa* (António Prestes) 64
- Auto da Donzela da Torre* (Gil Vicente da Torre) 56, 57, 57n, 66
- Auto da Fama* (Gil Vicente) 65, 130, 130n, 225, 249, 252, 276, 366, 376, 522

Auto da Fé (Gil Vicente) 65, 129, 250, 251, 275, 293, 366, 435, 437

Auto da Feira (Gil Vicente) 65, 130, 143, 166, 221, 267, 281, 285, 289, 290, 292, 333, 336, 338, 340, 341, 342, 352, 356, 366, 381, 392, 410, 411, 522, 525, 526, 528, 530, 532, 533, 533n, 534, 536, 549n

Auto da Festa (Gil Vicente) 57n, 59n, 65, 129, 129n, 133, 143, 159, 162, 167, 209, 279, 287, 333, 335, 366, 549n, 559

Auto da Lusitânia (Gil Vicente) 36, 56, 61, 65, 106, 107, 126, 129, 149, 159, 162, 165, 188, 189n, 200, 210, 229, 362, 364, 366, 392, 416, 417, 422, 424, 425, 427, 440, 481, 487, 522, 537, 559

Auto da Mofina Mendes (Gil Vicente) 65, 72, 72n, 116n, 151, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 267, 268, 275, 286, 302, 304, 315, 316, 319, 366, 384, 394, 411, 438, 442, 474, 477, 478, 484, 493, 522, 525

Auto da Natural Invenção (António Ribeiro Chiado) 54, 61, 64

Auto da Ressurreição (Francisco da Costa) 64

Auto da Sebila Cassandra (Gil Vicente) 65, 71, 72n, 95, 99, 105n, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 202, 203, 207, 224, 226, 252, 257, 264, 274, 275, 276, 307, 311, 320, 351, 361, 362, 365, 367, 382n, 384, 386, 387, 389, 390, 390n, 392, 393, 395, 396, 410, 429n, 435, 442, 477, 481, 484, 485, 507

Auto das Capelas (Anon) 55, 58, 59, 60, 62

Auto das Ciganas (Gil Vicente) 65, 140, 161, 162, 163, 165, 166, 229, 366

Auto das Fadas (Gil Vicente) 65, 126, 142, 163, 366, 487, 488

Auto das Padeiras (Anon) 55, 62

Auto das Regateiras (António Ribeiro Chiado) 64

Auto de Deos Padre (Anon) 62, 131

Auto de Dom André (Anon) 60, 63

Auto de Dom Fernando (Anon) 56, 57, 59, 60, 63

Auto de dom Luís e os Turcos (Anon) 55, 56, 58, 60, 63

Auto de Florença (João Escovar) 66

Auto de Florisbel (Anon) 56, 58, 60, 63

Auto de Guiomar do Porto (Anon) 54, 60, 63

Auto de sam Martinho (Gil Vicente) 27, 65, 156, 160, 161, 163, 166, 218, 366, 410, 412

Auto de Santa Bárbara (Afonso Álvares) 53, 63

Auto de Santa Caterina (Baltesar Dias) 64, 415

Auto de Santiago (Afonso Álvares) 53, 58, 63
Auto de Santo Aleixo (Baltasar Dias) 64
Auto de Santo António (Afonso Álvares) 53, 60, 63
Auto de São Vicente (Afonso Álvares) 53, 57, 63
Auto de Vicente Anes Joeira (Anon) 58, 63
Auto del Rei Seleuco (Luís de Camões) 57, 60, 61
Auto do Caseiro de Alvalade (Anon) 63
Auto do Desembargador (António Prestes) 34
Auto do Dia do Juízo (Anon) 63
Auto do Duque de Florença (Anon) 55, 56, 58, 63, 276, 588
Auto do Escudeiro Surdo (Anon) 63
Auto do Fidalgo Aprendiz (D. Francisco Manuel de Melo) 527n, 560n
Auto do Físico (Jerónimo Ribeiro) 60, 66
Auto do Mouro Encantado (António Prestes) 64
Auto do Nascimento (Baltasar Dias) 64
Auto do Procurador (António Prestes) 64
Auto do Velho da Horta (Gil Vicente) 65, 128, 130, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 209, 286, 294, 367, 382n, 530
Auto dos Cantarinhos (António Prestes) 64
Auto dos Anfatriões (Luís de Camões) 66
Auto dos Dous Irmãos (António Prestes) 57, 64, 553
Auto dos Dous Ladrões (António de Lisboa) 60, 63
Auto dos Enanos (Anon) 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63
Auto dos Escrivães do Pelourinho (Anon) 58, 60, 63, 127n, 562n
Auto dos Físicos (Gil Vicente) 65, 69, 80, 95, 126, 129, 143, 144, 162, 167, 286, 333, 343, 366, 368, 369, 412, 428, 439, 522, 554, 559
Auto dos Quatro Tempos (Gil Vicente) 55, 154, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 180, 182n, 256, 270, 275, 330, 366, 382n, 385, 481, 484
Auto dos Reis Magos (Gil Vicente) 65, 155, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 218, 247, 251, 338, 366, 387, 392, 395, 409, 410
Auto dos Sátiros (Anon) 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63
Auto feito na Vila de Santarém (António Pires) 64
Auto Pastoril Castelbano (Gil Vicente) 65, 151, 152, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 208, 244, 247, 251, 257, 263, 264, 279, 287, 292, 294, 320, 460, 480, 484, 485, 555n

Auto Pastoril Português (Gil Vicente) 65, 152, 159, 160, 161, 162, 220, 262, 264, 265, 266, 319, 325, 410, 411, 416, 419, 559, 567

Barca da Glória (Gil Vicente) 34, 65, 69, 71, 73, 129, 136, 137, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 175, 183, 191, 191n, 199, 212, 213, 221, 222, 224, 260, 286, 289, 290, 307, 323, 333, 336, 351, 354, 362, 367, 369, 377, 383, 387, 391, 395, 484, 487, 488, 503, 507, 509n, 586, 589

Barca do Inferno (Gil Vicente) 26, 65, 69, 71, 73, 75n, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 175, 177, 178, 191, 191n, 199, 202, 203, 209, 213, 222, 258, 259, 260, 286, 290, 296, 297, 306, 333, 336, 337, 351, 352, 354, 355n, 362, 387, 339, 340, 341, 342, 344, 352, 354, 364, 366, 367, 369, 370, 371, 375, 377, 378, 383, 384, 386, 391, 395, 407, 411, 414, 415, 421, 429, 437, 461, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 503, 507, 509n, 524, 525, 526, 528, 529, 530, 532, 534, 540, 543, 566, 596, 589

Breve Sumário da História de Deos (Gil Vicente) 65, 129, 144, 145, 155, 207, 217, 366, 435, 438, 439

Castro (António Ferreira) 64, 76, 368, 527n, 531

Cena Policiana (Anrique Lopes) 60, 63

Cléopâtre captive (Étienne Jodelle) 77

Clérigo / Pranto do Clérigo (Anrique da Mota) 63, 531

Comédia Alfea (Simão Machado) 588

Comédia Aulegrafia (Jorge Ferreira de Vasconcelos) 55, 66

Comédia de Bristo / Fanchono (António Ferreira) 64

Comédia de Diu (Simão Machado) 33

Comédia de Rubena (Gil Vicente) 56, 65, 72, 111, 155, 156, 162, 200, 202, 203, 210, 219, 232, 295, 368, 377, 386, 393, 396, 412, 430, 442, 464, 487, 488, 522

Comédia do Cioso (António Ferreira) 64

Comédia do Viúvo (Gil Vicente) 33, 65, 128, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 208, 231, 271, 361, 368, 377, 387, 393, 395, 412, 439, 522

Comédia dos Estrangeiros (Francisco de Sá de Miranda) 64

Comédia dos Vilhalpandos (Francisco de Sá de Miranda) 64

Comédia Eufrosina (Jorge Ferreira de Vasconcelos) 66

Comédia Floresta d'Enganos (Gil Vicente) 56, 65, 144, 162, 179, 200, 209, 210, 220, 238, 279, 280, 286, 366, 384, 393, 412, 418, 427, 522

Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra (Gil Vicente) 54, 56, 65, 140, 159, 162, 198, 210, 217, 229, 295, 322, 366, 412, 416, 434

Comédia Ulissipo (Jorge Ferreira de Vasconcelos) 66

Conversão de Santo Agostinho (Francisco da Costa) 64

Corpo de Deus, 1511 (Gil Vicente) 22, 28, 43, 48n

D. João e a máscara (António Patrício) 531

Diálogo de uns Judeus e Centúrios sobre a Ressurreição de Cristo (Gil Vicente) 65, 129, 129n, 133, 155, 160, 162, 164, 412

El caballero de Olmedo (Lope de Vega) 76

El castigo sin venganza (Lope de Vega) 76, 453

El mayor encanto, amor (Calderón) 82

El mayor monstruo del mundo (Calderón) 76

Everyman / The Somonyng of Everyman (Anon) 204, 214

Farsa da Índia (Gil Vicente) 31, 57, 59n, 65, 69, 72, 72n, 75n, 128, 145, 146, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 202, 203, 210, 219, 225, 281, 286, 294, 297, 333, 334, 351, 367, 368, 386, 392, 397, 428, 462, 463, 524, 525, 526, 528, 530, 532, 533n, 534, 535, 540, 543

Farsa de Inês Pereira (Gil Vicente) 65, 69, 75n, 117, 118n, 129, 129n, 130, 131, 133, 146, 147, 148, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 190, 204, 207, 212, 219, 273, 285, 286, 294, 333, 366, 367, 375, 376, 377, 386, 389, 393, 417, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 530, 532, 534, 535, 537, 559, 572

Farsa do Clérigo da Beira (Gil Vicente) 65, 126, 129, 140, 162, 167, 220, 286, 333, 366, 384, 394, 439

Farsa do Juiz da Beira (Gil Vicente) 65, 128, 129, 149, 162, 164, 167, 179n, 208, 219, 273, 282, 286, 294, 296, 333, 367, 368, 377, 384, 394, 436, 557

Farsa dos Almocreves (Gil Vicente) 35, 65, 130, 135, 160, 161, 162, 164, 165, 167, 220, 221, 286, 333, 338, 352, 366, 383, 393, 522

Farsa Penada (Anon) 54, 55, 56, 59, 63, 415

Felizmente Há Luar! (Luís de Sttau Monteiro) 527n, 538

Filodemo (Luís de Camões) 56, 60

Frei Luís de Sousa (Almeida Garrett) 361, 364, 374, 526, 527n, 531, 534, 537, 538

Gorboduc / The Tragedie of Gorboduc (Thomas Norton & Thomas Sackville) 76

Guerras do Alecrim e Manjerona (António José da Silva) 527n, 531, 537

Hamlet (William Shakespeare) 75n

Hortelão (Anrique da Mota) 63
Jeu de Pèlérinage de la Vie Humaine (Guillaume de Deguileville) 204
La Celestina (Fernando de Rojas) 32, 73, 508n, 509
La Vida Es Sueño (Calderón) 75n, 242n, 275
Le Malade Imaginaire (Molière) 80
Le Misanthrope (Molière) 75n
Marquês de Mântua (Baltasar Dias) 64
Mula (Anrique da Mota) 63
Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel (Fernão Mendes) 57, 64
O Dia Seguinte (Luís Francisco Rebello) 527n
O Doido e a Morte (Raul Brandão) 537
O Judeu (Bernardo Santareno) 527n, 529n, 531
O Render dos Heróis (José Cardoso Pires) 537
O Vagabundo das Mãos de Ouro (Romeu Correia) 527
Obra da Geração Humana (Anon) 60, 61, 63, 131, 175
Obra da Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesu Cristo (Francisco Vaz) 65
Passo de Cristo com a Samaritana no Poço de Jacob (Francisco da Costa) 64
Passo del Rei David com Berzabé (Francisco da Costa) 65
Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco (Francisco da Costa) 65
Pedro o Cru (António Patrício) 529n
Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário (António de Portalegre) 65
Pranto de Maria Parda (Gil Vicente) 66, 115, 129, 129n, 133, 149, 150, 151, 159, 160, 177, 199, 217, 333, 334, 350, 352, 354, 367, 368, 369, 376, 377, 549n, 556
Prática de Oito Feguras (António Ribeiro Chiado) 60, 64
Prática de Três Pastores (Anon) 63
Prática dos Compadres (António Ribeiro Chiado) 60, 64
Prática que tiveram Brás e Tomé (Anon) 63
Pregação / Sermão de Abrantes (Gil Vicente) 66, 126, 152, 220, 558
Processo de Vasco Abul (Anrique da Mota) 25, 36, 63, 152, 153, 558
Propalladia (Torres Naharro) 198, 205, 264, 271n
Purgatório (Gil Vicente) 29, 36, 66, 69, 71, 73, 128, 129, 153, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 175, 191, 191n, 199, 210, 213, 222, 241, 258, 259, 260, 262, 272, 290, 307, 333, 336, 337, 340, 341, 342, 344, 351, 354, 362, 367,

- 369, 377, 383, 387, 388, 391, 395, 436, 484, 487, 488, 503, 507, 509n, 525, 526, 528, 586
- Quem tem farelos?* (Gil Vicente) 66, 72, 72n, 154, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 212, 219, 285, 333, 338, 343, 367, 382n, 384, 385, 386, 387, 394, 396, 428, 443, 525, 526, 527, 530
- Rodrigo e Mendo* (Jorge Pinto) 33, 60
- The Masque of Blackness* (Ben Jonson) 82
- Tormenta* / Carta de Santarém sobre o tremor de terra de 1531 (Gil Vicente) 65, 126, 157, 160, 163, 165, 201
- Tragédia da Vingança de Agamenom* (Anrique Aires Vitória) 63
- Tragicomédia Cortes de Jupiter* (Gil Vicente) 28, 32, 33, 58, 66, 69, 140, 161, 162, 164, 200, 221, 364, 366, 413, 422, 423, 437, 439, 565n
- Tragicomédia da Exortação da Guerra* (Gil Vicente) 66, 126, 130, 142, 160, 161, 162, 163, 166, 200, 224, 226, 366, 386, 393, 422, 423, 436, 487, 525, 526, 528
- Tragicomédia da Frágua d'Amor* (Gil Vicente) 66, 69, 82, 144, 164, 200, 222, 229, 231n, 288, 366, 413, 421, 422, 470
- Tragicomédia da Nau d'Amores* (Gil Vicente) 66, 162, 177, 178, 179n, 366, 421, 422, 426, 437, 445, 470
- Tragicomédia da Serra da Estrela* (Gil Vicente) 66, 157, 160, 161, 162, 265, 273, 275, 366, 383, 394, 422, 424, 425, 429, 437, 534, 576
- Tragicomédia de Amadis de Gaula* (Gil Vicente) 58, 66, 69, 81, 129, 136, 161, 162, 163, 166, 182, 183, 198, 200, 227, 231, 234, 236n, 237, 237n, 238, 295, 413, 418, 439, 456n, 464
- Tragicomédia de Dom Duardos* (Gil Vicente) 33, 37, 58, 66, 69, 71, 75n, 81, 82, 107n, 114, 126, 127, 129, 132, 141, 142, 161, 162, 163, 165, 182, 183, 184, 185n, 197, 198, 199, 200, 207, 220, 231, 231n, 232n, 233n, 234, 238, 271, 271n, 295, 388, 350n, 351, 361, 362, 366, 377, 390, 390n, 394, 395, 396, 411, 413, 414, 415, 416, 418, 420, 422, 439, 456n, 464, 465, 537, 552, 586
- Tragicomédia do Inverno e Verão* (Gil Vicente) 56, 57n, 66, 72, 148, 162, 164, 166, 179, 192, 200, 210, 258, 269, 276, 286, 288, 351, 352, 352n, 362, 365, 367, 377, 382n, 416, 422, 445, 446, 503, 522
- Tragicomédia Romagem dos Agravados* (Gil Vicente) 66, 126, 155, 162, 164, 165, 167, 200, 220, 272, 284, 286, 333, 343, 384, 394, 419, 421, 422, 426, 522

Tragicomédia Templo d'Apolo (Gil Vicente) 66, 126, 157, 162, 200, 227, 335,
366, 413, 422, 423

Um Auto de Gil Vicente (Almeida Garrett) 364, 430, 527n, 560, 589,

Visitação (Gil Vicente) 26, 66, 71, 130, 143, 154, 158, 160, 161, 162, 163,
165, 166, 200, 227, 228, 228n, 241, 242, 243, 244, 251, 267, 351, 366, 367,
368, 370, 409, 557, 558

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abade de Alcobaça 485
Abdala (Junior), Benjamim 166
Abreu, Maria Fernanda 397
Abul, Vasco 25, 36, 63, 152, 153, 558
Acutis, Cesare 112, 112n
Afonso (Príncipe) 417, 424, 433
Afonso X 429
Afonso de Portugal (Infante) 231
Afonso I (Afonso Henriques) 223, 416, 476
Afonso V de Aragão 88
Afonso, João 40
Afonso, Jorge 475
Agostinho (Santo) 64, 175, 305, 312, 313, 322
Alberto Magno (Santo) 311
Albaladejo Mayordomo, Tomás 74n, 176n
Albuquerque, Afonso de 23
Alçada, João Nuno 473n, 504
Aleandro, Girolamo (Cardeal) 74n, 424, 470
Aleixo (Santo) 64
Alfieri, Vittorio 363
Alín, José María 91
Allegri, Luigi 449, 450
Almeida, A. Nunes de 135
Almeida, D. António de 30
Almeida, Fernão Rodrigues de 40
Almeida, Gil Vicente de 66
Almeida, Isabel 205n, 215, 231, 587
Almeida, Jorge de 126n
Almeida, Manuel Lopes de 231
Almeida, Maria João 369n, 375
Almeida, Nicolau Tolentino de 296
Almocaffa, Abdallah ben 116n
Alonge, Roberto 71
Alonso, Dámaso 141, 362, 430
Álvares, Afonso 51, 52, 53, 57, 58, 60, 63
Álvares, António 137, 140, 141, 144, 149, 156,
562n
Álvares, Fernão de 43
Álvares, João 40
Álvares, João (procurador dos mesteres) 40
Álvares, João (impressor) 125, 132, 405, 417,
561, 566n
Álvares, Luís, 40
Álvares, Vicente 40
Álvarez Sellers, María Rosa 456
Alves, Castro 586
Alves, Hélio J. S. 67, 72n, 587
Alves, José da Felicidade 562
Alves, Manuel dos Santos 135, 142, 143, 145,
148, 154
Alves, Sara 140
Amado, França Francisco (editor) 133, 377
Amado, Teresa 148, 217, 236, 237n
Amaral, Ana Luísa 151
Ambrósio (Santo) 305, 312, 313
Anastácio, Vanda 154

- Andrada, Ernesto de Campos de 154
 Andrada, Francisco de 231
 Andrade, Francisco Xavier de 153
 André (Santo) 313, 314
 Anes, Rodrigo 40
 António (Infante) 411
 António (Santo) 53, 60, 63
 António de Beja (Frei) 231, 231n
 António de Portalegre (Frei) 63
 Araújo, João Rodrigues 40
 Arcebispo de Saragoça 88
 Arden, Heather 298
 Arellano, Ignacio 228n
 Ariosto, Ludovico 223, 223n
 Aristóteles 57, 75, 78, 79n, 588
 Armistead, Samuel G. 94
 Arney, Ann Adele 381n, 386, 392, 395
 Asensio, Eugenio 95, 95n, 97, 97n, 98n, 99, 104, 107n, 110, 122, 182n, 191, 257, 260, 275, 403, 418, 428, 502
 Askins, Arthur L.-F. 89n
 Attridge, D. 191n
 Aubin, Jean 228n, 422, 429
 Aubrun, Charles 72n
 Ávila, Diego de 142
 Azevedo, Maria Luísa de Castro e 131
- Baena, Augusto Romano Sanches de 17, 30
 Baena, Juan Alfonso de 404
 Baena, Julio 454
 Bakhtine, Mikhail 177
 Baldissera, Andrea 88
 Baranda, C.P. 345
 Barata, José Oliveira 75n, 77n, 78, 560
 Bárbara (Santa) 53, 63
 Barbieri, Francisco Asenjo 555
 Barchiesi, Roberto 373, 374, 375
 Barnstone, Willis 381n
 Barradas, Mário 142, 232n, 233n
 Barreira, Domingos 134, 142, 147, 154, 162
 Barros, Cristóvão de 40
 Barros, João de 19, 32, 40, 48, 223, 230, 230n, 427, 560, 563, 566
 Barter, A. R. 381, 391, 393, 395
 Barthes, Roland 189n
- Bartolomeu (São) 311, 486
 Bassnett, Susan 349, 356, 372, 374, 375
 Bataillon, Marcel 428, 429
 Battelli, Guido 365, 366, 376, 377
 Baubeta, Patricia Odber de 379, 382, 382n, 396, 589
 Baxandall, Michael 382
 Beatriz (Infanta) 221, 422, 423, 425
 Beau, Albin Eduard 385, 396, 502
 Boaventura (São) 311
 Beck, Jonathan 214
 Bell, Aubrey Fitz Gerald 69, 74, 134, 138, 156, 160, 381n, 382, 382n, 383, 384, 388, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 557, 557n
 Belloc, Hilaire 374
 Benjamin, Walter 374
 Benjamins, John 356
 Benson, Rachel 156
 Bento, José 144
 Berardinelli, Cleonice 163, 164, 165, 503
 Bermúdez, Jerónimo 76, 454n
 Bernardes, Diogo 550
 Bernardes, José Augusto Cardoso 7, 121, 121n, 145, 179n, 195, 214, 221n, 277, 298, 386n, 410, 420, 429, 497, 578, 585, 587
 Bernhoff, John 381, 385, 395
 Bertini, Giovanni Maria 141, 361, 362, 366, 375, 377
 Bessa-Luís, Agustina 542
 Bethencourt, Francisco 298
 Bezerra, Branca 24, 557
 Bizet, J.-A. 92n
 Blake, Mrs. Euphemia Vale 381n
 Blázquez-Dávila, Emilio 387
 Blecua, José Manuel 120n
 Bloom, Edward 298
 Bloom, Harold 74
 Bloom, Lilian D. 298
 Bluteau, Raphael 458, 460, 460n, 560, 561
 Bo, Carlo 156, 361, 366
 Bobes Naves, M. C. 345
 Bocage, Manuel Maria Barbosa du 296, 542
 Boccaccio, Giovanni 332
 Boécio (Anicius Manlius Severinus Boëthius) 174
 Böhl de Faber, Juan Nicolás 151, 154, 155, 156, 159

Bonino, Guido Davico 71
 Booty, Jill 381n, 387, 392, 393, 394, 395
 Borelli, Mary 141, 156
 Borges, Filipa 24, 30, 47
 Borges, Valéria 22
 Bosch, Hieronymus 177, 482
 Botta, Patrizia 228n
 Bouterwek, Frederick 381, 395
 Bouza Álvarez, Fernando 482n
 Bowra, Sir Cecil Maurice 281n
 Bowring, Sir John, 381n, 382, 395
 Boyle, Catherine 390
 Braga, Manuel Marques 133, 140, 143, 147, 148, 160, 161, 335, 364, 377
 Braga, Teófilo 17, 30, 51, 52n, 69, 501, 502, 506, 512, 556n, 564n
 Branca, Vittore 232n
 Branco, Camilo Castelo 17, 30, 296, 542
 Branco, D. Pero Castelo 40
 Brandão, João 40, 562
 Brandão, Raul 531, 537
 Brant, Sebastian 177
 Brasil, Reis (José Gomes Brás) 135, 163
 Brecht, Bertolt 69n
 Brenan, Gerald 181n
 Breyner Andresen, Sophia de Melo 542
 Brillhante, Maria João 116, 151, 268, 275, 370, 375, 446, 455n, 472n
 Brito, Alberto da Rocha 144
 Brito, Álvaro de 505
 Brooksbank-Jones, Anny 397
 Brotherton, John 246, 246n, 248, 252, 261, 265, 271, 273, 275
 Buchanan, M. A. 383, 396
 Burgos, André de 48
 Burgos, Rodrigo de 40
 Buescu, Ana Isabel 128, 424, 429
 Buescu, Maria Leonor Carvalhão 133, 397, 506
 Busnardo-Neto, Joanne McCaffrey 247n, 175
 Bustos Tovar, José Jesús de 345
 Butler, Eugene S. 381n, 385
 Cacho Blecua, Juan Manuel 231n, 235n
 Cailleau, Hubert 490, 491, 492
 Calderón de la Barca, Pedro 69, 69n, 73, 74n, 75, 75n, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 176n, 275
 Calderón, Manuel 72n, 113n, 135, 140, 143, 144, 146, 148, 149, 154, 155, 158, 166, 167, 185n, 246, 275, 331
 333, 334, 375, 457, 504, 589
 Calpúrnio 228n
 Camões, José 7, 15, 33n, 49, 100, 123, 131, 132, 133, 142, 143, 145, 153, 154, 157, 166, 197n, 217n, 232n, 283n, 335, 338, 369n, 375, 377, 406, 418, 429, 430, 431, 436n, 446n, 455, 469n, 472n, 502, 507, 509, 549n, 552n, 578, 585, 588
 Camões, Luís de 10, 53, 53n, 56, 57, 60, 61, 66, 130, 134, 135, 225, 363, 375, 499, 500, 502, 503, 504, 509n, 513n, 520, 521, 528, 550, 551, 552, 553, 554, 560, 562n, 565, 566, 571, 572, 572n, 574, 576, 579, 587, 589, 591
 Campbell, Roy 382n, 388, 389, 391, 392, 395
 Campenni, Benedetta 139, 378
 Campos, Agostinho de 74, 140, 350
 Campos, Herman 152
 Campos, Maria Joana 544
 Canavaggio, Jean 275, 454n
 Cannete Vallés, José Luís 450
 Cândido Lusitano (Francisco José Freire) 564n
 Capra, Daniela 71
 Cápua, João de 116n
 Caratozzolo, Vittorio 148, 149, 367, 370, 375, 377
 Cardeira, Esperança 139, 470n
 Cardigos, Isabel 116n, 117n
 Cardona-Hine, Álvaro 382n
 Cardoso, Jerónimo 563, 565n
 Cardoso, José 145, 146
 Carlos (Frei) 475
 Carlos III de Savoia 423
 Carlos V da Alemanha 227, 422, 423
 Carlos VIII de França 250
 Carrilho, Ernestina 135, 137, 155
 Cartagena, Pedro de 224, 234n
 Carvalho, Bernardo da Costa 141, 149, 153
 Carvalho, José Adriano de Freitas 429
 Carvalho, Miguel 550
 Casanova, Pascale 349, 356
 Castanheda, Fernão Lopes de 23
 Castañón, Adolfo 333, 334, 335, 336

Castilho, Júlio 136
 Castillejo 91
 Castillo, Hernando del 404, 408, 428
 Castro, Américo 89, 90
 Castro, Aníbal Pinto de 456, 587
 Castro, D. João de 405, 429
 Castro, Ivo 148, 377
 Castro, Pedro de 47
 Castro Duarte, Denis M. Canellas de 146, 333, 334
 Catalán, Diego 94n, 96, 109n
 Catalano, Alice 139, 378
 Catarina (Santa) 64, 415
 Catarino, Manuel Francisco 135
 Ceccucci, Piero 367, 375
 Cenáculo, Manuel do 484
 Cerdan, Francis 454
 Certeau, Michel de 190n
 Cervantes Saavedra, Miguel de 10, 70, 76, 89n,
 176n, 454n, 587
 Chandeigne, Michel 353, 353n, 355
 Chaudhuri, Kirti 298
 Chaves, Ana Maria 375
 Chiado, António Ribeiro 51, 52, 53, 54, 60, 61,
 64, 422, 551n, 560n
 Cintra, Luís Filipe Lindley 143
 Claraval, Bernardo de (São) 175, 311
 Cleverley, Graham 382n
 Clifford, Jo 390, 394, 395, 396
 Coelho, António Borges 298
 Coelho, Jacinto do Prado 10
 Coelho, Maria da Conceição 536n, 544
 Coelho, Ruy 368
 Cohen, J. M. 382n
 Cole, Brian 382n
 Colón, Hernando 127, 127n, 137, 145, 149, 153,
 157, 159
 Contini, Gianfranco 136, 138, 153, 165, 362, 366,
 369, 370, 372, 373, 375, 377
 Corneille, Pierre 77, 79
 Correa, André 40
 Correa, Fernão Lopes 40
 Correa, Jorge de Figueiredo 46
 Correias, Gonzalo 105n, 115, 120
 Correia, Amélia Maria 506n, 517, 586
 Correia, Ângela 140
 Correia, Artur 139, 148
 Correia, Gaspar 28, 48, 228n, 487n
 Correia, João Franco 24
 Correia, Romeu 527n
 Costa, Dalila Pereira da 189n
 Costa, Francisco da 64
 Costa, João da 563n
 Costa, José Pereira da 48, 228n, 487n
 Costa, Raquel 143
 Costa, Sá da 133, 153, 161, 377, 506, 507
 Covarrubias, Sebastián de 458, 461, 465
 Craig, K. S. 382n
 Cranston, Philip 382n
 Crow, John 382n
 Cueva, Beltrán 115
 Cueva, Juan de la 76, 213
 Cunha, António de Santa Marta Lobo da 130n
 Cunha, Tristão da 40
 Cunha, V. 182n
 Curto, Diogo Ramada 298

 Dallapè, Luciano 367, 360, 376, 377
 Daniel (Profeta) 307
 Dante (Dante Alighieri) 174, 182n, 404
 Darbord, B. 275
 David, Ilda 145
 Davis, William Myron 382n
 Davies, Rhian 397
 De Cusatis, Brunello 367, 375
 Delabastita, Dirck 349, 356
 Deus, João de 524
 Di Stefano, Giuseppe 88n, 89n, 109n, 111, 111n
 Diago, Manuel 451n
 Dias, Aida Fernanda 152, 153
 Dias, Ana Paula 146
 Dias, André 589
 Dias, Baltasar 53, 64
 Dias, Estevão 40
 Dias, João 40
 Dias, João José Alves 298
 Dias, Mário Tavares 231n
 Dias, Pero 40
 Diaz, Miguel 561n
 Díaz-Mas, Paloma 508n
 Diez-Borque, José María 213, 214
 Dinis, Júlio 524

- Diogo, Américo António Lindeza 143
 Dionísio, João 149
 Dixon, Graham 382n
 Dixon, Víctor 453
 Dolci, Guido 375
 Domingues, Agostinho 156
 Doudet, Estelle 214, 510n
 Dufková, Vlasta 139
 Dutton, Brian 89n
 Duvignaud, Jean 450
 Dykes, George 382n
- Earle, Thomas F. 72n, 382n, 397
 Eco, Umberto 234n
 Elias (profeta) 307, 315
 Eliot, T. S. 179
 Empson, W. 192n
 Encina, Juan del 32, 59, 70, 71, 72, 96, 107, 142,
 201, 205, 213, 228n, 242, 242n, 244, 245,
 246n, 248, 248n, 249, 251, 255, 262, 275,
 276, 291, 361, 375, 451, 454, 455, 455n,
 458, 460, 462, 505, 508
 Erasmo de Roterdão 74n, 588
 Errante, Vincenzo 362, 375
 Escovar, João 66
 Espanca, Florbela 542
 Ezust, Emily 385n
- Fadda, Sebastianiana 359, 375, 590
 Faria, Hamilton de 121
 Faria, Rosa Lobato de 139, 146
 Faria, Severim de 560, 561
 Feio, José Victorino Barreto 130, 132, 381, 501
 Fernando de Aragão 88
 Fernandes, António 40
 Fernandes, Garcia (pintor) 23, 28
 Fernandes, Garcia (procurador) 40
 Fernandes, Nuno 40
 Fernandes, Pero 41
 Fernandes, Tomé 40
 Fernandes, Vasco 476
 Fernández, Lucas 71, 142, 205, 213, 244, 245, 245n,
 246n, 247, 248, 251, 262, 291, 396, 410,
 450, 451, 454, 455, 458, 460, 462, 505, 508
- Fernández García, M.ª J. 275
 Ferrari, Anna 227, 228n
 Ferré, Pere 85, 105n, 109n, 512n, 590
 Ferreira, António 52, 53, 64, 76, 368, 503, 527n,
 531, 560
 Ferreira, J. Tomaz 165
 Ferreira, Joaquim 154
 Ferreira, José Alberto 416, 429, 457
 Ferreira-Tomé, José 33, 34, 35
 Figueira, Afonso 41
 Figueiredo, Viviana de Campos 356, 375
 Figueiredo, Fidelino de 73
 Filipe (Infante) 272, 422, 424, 425
 Filipe II (I de Portugal) 422, 451n, 482, 482n,
 486
 Filipe III (II de Portugal) 452n
 Filipe IV (III de Portugal) 82
 Filipe (São) 313, 314
 Firmino, Cristina 157
 Fischer, Tyler 396
 Fischer-Lichte, Erika 70
 Fitzmaurice, Kelly 69
 Fiúza, Mário 139, 146, 151
 Fletcher, A. 176n
 Fogaça, João 40
 Fonsenca, Antão da 45, 47
 Fonseca, António de Mello da (pseudónimo de
 André de Macedo) 561n
 Foucault, Michel 179
 Francavilla, Roberto 151, 367, 376, 377
 Franco, Francisco 134, 138, 142, 143, 145, 147,
 154
 Fraser, Norman 382n, 385
 Frèches, Claude-Henri 138, 145, 351, 355
 Freire, Anselmo Braamcamp 17, 20, 22, 23, 24,
 26, 30, 35, 48, 147, 150, 228, 501, 512n,
 557, 558n, 559
 Frenk, Margit 87n, 88n, 89n, 98, 98n, 99, 103n,
 105, 120, 122, 190n
- Gallop, Rodney 382n
 Galhardo, Germão 48
 Gama, Vasco da 19
 Garay, René Pedro 214, 393, 396
 Garção, Pedro António Correia 527

- García de Diego, Vicente 89n
 García García, Bernardo J. 451
 García Gómez, Emilio 91n
 García Lorenzo, L. 454n
 García Martín, Ana María 167
 García-Bermejo Giner, Miguel M. 429
 Garrett, João Baptista da Silva Leitão de Almeida
 107, 361, 362, 363, 364, 374, 376, 501,
 524, 526, 527, 531, 534, 537, 538, 560,
 569, 572, 572n, 574
 Garribba, Aviva 228n
 Geibel, Emanuel 385, 395
 Genette, Gérard 237n
 Gentzler, Edwin 372, 376
 Gerhardt, M. I. 249, 250, 254, 258, 270, 274, 275
 Giannelli, Francesca 378
 Gil, Fernão 39
 Gil, Miguel 39
 Giráldez, Álvaro 156
 Góis, Damião de 19, 563, 588
 Gómez Manrique 243, 243n, 275
 Gonçalves, Estêvão 40
 Gonçalves, Artur Ribeiro 143
 Gonçalves, Maria da Conceição 135, 137, 139,
 148, 153
 Gonçalves, Maria Neves L. 139
 Gonzaga, Tomás António 524
 González Cañal, Rafael 455n
 González del Valle, Luis T. 454n
 González Pedroso, Eduardo 156
 Gouveia, Carlos 143, 251, 275
 Grande Quejigo, Francisco Javier 259, 275
 Gregório (São) 311, 313
 Griffin, Dustin 298
 Grosso, Maria José 544
 Guerreiro, Manuel Viegas 117, 120
 Guimarães, A. J. Gonçalves 152
 Guilé, Mercedes 163
 Guilhém, Felipe 36, 201, 558
- Ha-Levi, Yehuda 188
 Hart, Thomas R. 162, 164, 165, 350, 350n, 376,
 503
 Hartnoll, Phyllis 70, 72,
 Hasenohr, Geneviève 404, 429
- Henman, Oli 389
 Henriques, Bruno 11
 Henriques, Francisco 23, 28
 Hermenegildo, Alfredo 141, 142, 454, 455, 455n,
 457
 Hermogenes 490
 Hervey, Charles 382n
 Hesse, Everett W. 141
 Heyse, Paul 385, 395
 Hilton, Walter 204n
 Homem, Anrique 48
 Hondley, Allan 214
 Horácio 34
 Hourcade, Pierre 355n
 Huerta Calvo, Javier 451, 451n, 454n
 Huizinga, Johan 173n
- Iglesias Berzal, Montserrat 74n
 Infantes, Víctor 89, 415, 429
 Ingarden, Roman 345
 Isabel de Portugal 41, 227, 422, 423
 Isabel (Infanta, filha de D. João III) 416, 422,
 424, 425
 Isabel (Princesa de Castela) 433
 Isabel de Castela 88, 224, 43n
 Isabel, (Santa) 57, 64
- Jacoby, Grover I. 382n
 Jakobson, Roman 345
 James I 82
 Jammes, Roben 454n
 Jankélévitch, Vladimir 192n
 Jannini, Pasquale Anjel 367, 376
 Jeffs, Kathleen 382n, 390, 393, 395, 396
 Jeremias (Profeta) 307, 308, 310, 313
 Jerónimo (São) 200, 305, 312, 313,
 João (Batista) 57, 64, 210, 312, 314, 325
 João (Evangelista) 234, 255, 313, 314
 João (Infante) 424, 427, 429
 João I 116n
 João II 251, 433, 487n, 511
 João III 21, 22, 23, 25, 35, 37, 42, 43, 45, 46,
 48, 58, 82, 127, 136, 144, 155, 160, 163,
 182, 197, 201, 218, 226, 227, 228, 228n,

- 229, 230, 231, 238, 241, 262, 267, 269,
280, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415,
416, 418, 421, 424, 558, 559
- Juan de la Cruz 188
- Jodelle, Étienne 77
- Johnston, David 166, 382n, 387, 388, 389, 390,
391, 395, 396
- Jones, Inigo 82
- Jonson, Ben 79, 82
- Jordá Fabra, Tatiana 211n, 447, 457n, 591
- Jorge, Carlos J. F. 357
- Jorge, Maria 11, 135, 144
- José, (São) 312, 315, 316, 319, 478
- Junqueiro, Guerra 296
- Juromenha, Visconde de 553
- Juvenal 176
- Keates, Laurence 69n, 356
- Kennedy, Cecilia McGinniss 396
- King, Georgiana Goddard 382n, 392, 395
- Kleiman, Olinda 135, 352, 355, 504, 508
- Knight, Alan E. 214
- Kristeva, Julia 74n
- Kühne, Margarete 134, 161
- Kyd, Thomas 71, 76
- Lagares, Xoán Carlos 135
- Laitenberger, H. 243, 275
- Lanciani, Giulia 10
- Landeira Yrago, Xosé 139
- Langrouva, Helena C. 397
- Lapa, Manuel Rodrigues 9
- Lapesa, R. 191n
- Lappin, Anthony 166, 382n, 386, 389, 391, 392,
393, 395
- Leal (Júnior), José da Silva Mendes 135
- Leão, Delfim 11
- Lefevere, André 372, 373
- Leite, Carlos 352
- Leite, Mariana 410, 429
- Leite, Rui 41, 42
- Leonor de Áustria 25, 29, 228, 231
- Leonor de Lencastre (Rainha), 19, 25, 26, 29, 36,
198, 137, 177, 227, 249, 252, 256, 258,
387, 410, 411, 414, 428, 435, 499, 511,
511n, 512n
- Leuker, Tobias 228n
- Ley, Charles David 138
- Leyden, Lucas van 491, 492
- Lida de Malkiel, María R. 275
- Lima, Augusto César Pires de 134, 142, 146, 162
- Lima, Anne 355
- Lima, Fernando Andrade Pires de 520n, 523
- Lisboa, António de 60, 63
- Livermore, Ann 74, 382
- Livermore, Harold V. 396
- Lobato, Andrés 53, 126, 132, 408, 414
- Lobato, María Luisa 419
- Lobera, Francisco J. 508
- Lobo, Rodrigo 46
- Longfellow, Henry Wadsworth 382
- Lopes, Anrique 53, 60, 63
- Lopes, Diogo (cirieiro)v40
- Lopes, Diogo (mercador) 23, 45, 46
- Lopes, Diogo (ourives) 28
- Lopes, Gregório 478, 479
- Lopes, João 40
- Lopes, Óscar 9
- Lopes, Rui 40
- Lopes, Simões 134
- Lopes, Teresa Rita 590
- López Castro, Armando 74n, 114, 142, 150, 152,
165, 171, 504, 586
- López Mezquida, E. 156
- López Morales, H. 271, 275
- López, Jerónimo 231
- Lora, Francisco de 113
- Lorris, Guillaume de 174
- Lotti, Cósimo 82
- Loureiro, Maria de La Salette 544
- Lourenço, Eduardo 515, 515n
- Lourenço, João 40
- Lucas (São) 255, 268, 318, 321, 478
- Lucas, João de Almeida 134, 142, 145, 158
- Luciano 177
- Ludolfo de Saxe 176
- Luís, Pero 40
- Luis de León (Fray) 345
- Luís XI 28
- Macedo, André de 561n

Macedo, José Agostinho de 563, 564n
 Machado, Diogo Barbosa 556n
 Machado, Heloísa 456
 Machado, João Nuno Sales 15, 467, 502n, 587
 Machado, Simão 33, 66, 588
 MacLaren, Ann 382n, 386, 389, 393, 394, 395
 Maguin, Jean-Marie 214
 Man, Paul de 176
 Manarte, António 134
 Mano, Guy Levis 352
 Manrique, Jorge 260
 Marras, Robert 350
 Manteigas, Beatriz 139
 Manuel I 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 35,
 39, 40, 41, 43, 44, 47, 182, 201, 224, 225,
 226, 227, 228, 249, 280, 409, 410, 422,
 423, 424, 487, 557, 558
 Manuel (Infante) 426
 Manuel, João 47
 Manuel, Juan 116, 120
 Manuel do Sepulcro (Frei) 563, 563n
 Manzoni, Alessandro 363
 Maracote, Rui Gonçalves 40
 Marcos (São) 255, 314
 Maria (Infanta) 265, 267, 417, 422, 424
 Maria (Nossa Senhora) 226, 246, 254, 268, 292,
 302, 304, 308, 315, 316, 317, 318, 321,
 322, 323, 478
 Maria de Aragão (Rainha) 26, 127, 241, 244, 258,
 409, 411
 Maria Madalena 234
 Mariano, Alexandra 152
 Mariano, Emilio 362, 375
 Marín Pina, María Carmen 232n
 Markl, Dagoberto 473, 474, 477, 477n, 487
 Marlowe, Christopher 76
 Marques, Fernando Carmino 166
 Marques, A. H. de Oliveira 298
 Marrast, Robert 157
 Martignoni, Rebeclailaca 139, 378
 Martínez Fernández, José Enrique 74
 Martinho (São) 27, 65, 156, 160, 161, 163, 166,
 218, 312, 336, 366, 410, 412
 Martins, Angelina Vasques 143, 154
 Martins, João 20, 40
 Martins, José V. de Pina 382, 397, 560
 Martins, Júlio 135, 145
 Martins, Luís 142
 Martins, Mário 473, 502
 Martins, Marta 146
 Martocq, Bernard 353, 355
 Mascarenhas, Pedro 48, 424
 Maserà, M. 189
 Mateus (São) 221, 314, 315, 321, 325, 336
 Mateus, Osório J. 135, 140, 145, 146, 152, 154,
 155, 156, 157, 158, 165, 351, 352, 422,
 429, 471, 472, 588
 Matos, Maria Vitalina Leal de 587
 Matos, Teresa 139
 Mauro, Alessandra 370, 376
 Mayor, Gabriela Sotto 139
 Mazzocchi, Giuseppe 88n
 Mazzoni, Guido 376
 McCarthy, Denis Florence 382n
 McGinniss, Charlotte Louise 396
 McGinniss, Cheryl Folkins 382n, 389, 392, 395, 396
 McVan, Alice Jane 382n
 Menandro 31
 Meendinho 186
 Meireles, Maria Helena 134
 Melo, D. Francisco Manuel de 60, 296, 524,
 527n, 560, 560n
 Mendes, Fernão 57, 64
 Mendes, Margarida Vieira 142, 150, 154, 157,
 210n, 214, 232, 233n
 Menéndez Pidal, Ramón 89, 90n, 93, 94, 105, 120n
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 69n, 81, 81n
 Meneses, Francisco de Sá de 550
 Meneses, Pedro de 222
 Mestre da Lourinhã 488, 490
 Miguel (filho de Fernão Gil) 39, 41
 Miguel (Arcanjo) 483, 486
 Miguel, António Dias 17, 29, 48, 228
 Miller, Neil T. 153, 269, 271, 275
 Miqueias (Profeta) 307
 Miranda, Francisco de Sá de 52, 53, 64, 130, 247,
 503, 504, 521, 550, 560, 563
 Miranda, José Carlos 429
 Mme Bobillot 350
 Mme Greloud 350
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 69, 69n, 73, 74,
 74n, 75, 75n, 76, 79, 79n, 80, 363

Molina, Irene Pardo 454n
 Molina, Tirso de 94
 Molinari, Cesare 70
 Molinari, Ricardo E. 161
 Moniz, Fábio 504
 Moniz, Garcia 39, 41
 Monteiro, José Gomes 130, 132, 381, 501
 Monteiro, Luís de Sttau 527, 538
 Montemayor, Jorge de 262, 262n, 275, 429
 Montenegro, Aura 365, 366, 376
 Moraes, Francisco de 218, 219
 Morais, Manuel 446
 Morão, Paula 148
 Moratín, D. L. F. de 151
 Morato, Francisco Manuel Trigoso de Aragão
 502, 502n
 Moreira, José 145
 Moreira, Zenóbia Collares 139
 Morleo, Chiara 139, 378
 Morley, S. G. 88n
 Moser, Fernando de Mello 72n, 74n, 176n, 386n, 473n
 Mota, Anrique da 25, 63, 153, 154, 505, 531
 Mota, Carlos 508n
 Mota, Jaime da 135, 145
 Mota-Demarcy, Teresa 351
 Moura, Gilberto 165
 Moura, Manuel de 41
 Muñoz-Basols, Javier 396
 Murphy, J. 176n

Nascimento, Aires Augusto 275, 276, 397
 Navas Sánchez-Élez, María Victoria 152
 Nebrija, Antonio de 138
 Neto, Álvaro 45
 Neto, Bernardo Gonçalves 134
 Neves, L. C. 269, 276
 Norton, Thomas 76
 Nucio, Martín 90, 107n
 Nunes, Duarte 47
 Nunes, Luís Callado 145

O'brien Robert 156
 Ochoa, Eugenio de 151, 159
 Oehrlein, Josef 452

Ojeda Calvo, María del Valle 131, 133
 Oliva, César 72, 73
 Oliveira, António Corrêa de A. 560
 Oliveira, António Resende de 403, 429
 Oliveira, Cristóvão Rodrigues de 562
 Oliveira, Fernão de 31, 563
 Oliveira, Diogo de, 46
 Oliveira, Joaquim de 135
 Oliveira, Luiz Amaro 146, 158
 Orrego Salas, Juan 385
 Osório, João de Castro 82, 82n, 83, 83n
 Osório, Jorge A. 125, 214, 227, 227n, 281, 401, 588
 Ouguela, Visconde de 159

Pais, Amélia Pinto 139
 Palla, María José 504
 Paravicino, Hortensio 589
 Pardo Molina, Irene 454
 Parham, Charles J. 382
 Parker, Jack Horace 214
 Pascoal, José 544
 Patrício, António 529, 531, 542
 Pau, João Rodrigues do 40
 Paulo (São) 311
 Pedraza Jiménez, Felipe B. 455
 Pedro, Lúcia Vaz 139
 Peers, E. Allison 382n
 Pelán, Jiri 139
 Peña, Mercedes de los Reyes 131, 133, 489n
 Pereira, Bento 458
 Pereira, Francisco de Castro Mourão 130
 Pereira, Gabriel 486
 Pereira, Maria Helena da Rocha 9
 Pereira, Paulo 477
 Pérez, Bartolomé 415
 Pérez Priego, Miguel Ángel 157
 Perthes, Frederico 151, 154, 155, 156, 159
 Pessoa, Fernando 499, 500
 Pessoa, José 476, 484
 Pestana, Álvaro 42
 Pestana, Eduardo Antonino 134
 Pestana, Sebastião 134, 150, 151, 155, 156, 158
 Petrarca, 403
 Phaellus, Joannes Baptista 48
 Piccolo, Francesco 367, 376

- Pickering, David 74
- Pillado Mayor, Francisco 135
- Pimenta, Maria João 140
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa 121, 133, 152, 157, 265, 267, 275, 375, 424, 429, 502, 506
- Pina, Ambrósio de 135, 145
- Pina, Fernão de 23
- Pina, Rui de 23
- Pina, Segismundo 164, 165
- Piñero Ramírez, Pedro M. 91
- Pinheiro, Eduardo 134
- Pinheiro, F. I. 132
- Pintacuda, Paolo 88
- Pinto, A. 158
- Pinto, Fernão Mendes 225, 296, 587
- Pinto, Francisco de Paula Leite 520
- Pinto, Jorge 33, 53, 60, 66
- Pinto, Judite Marques 139
- Pires, André 38
- Pires, António 64
- Pires, Aspão 46
- Pires, Jordão 39
- Pires, José Cardoso 537
- Pires, Vasco 40
- Platão 174
- Plauto 31
- Pociña López, Andrés-José 166, 179n, 275, 333, 336
- Ponte, Francisco da 22, 45
- Poppa Völture, Enzo di 161, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 474, 376, 377
- Portugal, D. Francisco de 421, 429
- Portugal, Joaquim Simão 135
- Postigo Aldeamil, María Josefa 114, 120, 146, 333, 334
- Potter, Robert 382, 392, 396
- Power, Sheila Mary 382n, 385, 397
- Pratt, Óscar de 407, 429, 501
- Prestage, Edgar 60, 382
- Prestes, António 33, 51, 52, 53, 57, 60, 64, 551, 552, 553, 560n, 566n
- Prévost, Jean 28
- Profeti, Maria Grazia 450, 450n
- Proske, Beatrice Gilman 382
- Queirós, José Maria de Eça de 296, 524
- Quental, Antero de 369, 542
- Quevedo, Francisco 296
- Quint, Anne-Marie 350, 352, 352n, 355, 356, 504, 508n
- Quintela, Paulo 131, 136, 137, 138, 147, 153, 158, 502, 578
- Quirante Santacruz, Luís 450, 450n, 453
- Rabelais, François 10, 296
- Rajan, B. 397
- Rallo, A. 262n, 275
- Raman, Shankar 386, 397
- Rambaldo, A. María 242n, 275
- Ramos, Feliciano 135
- Rangel-Guerrero, Daniel 140
- Rato, Ana Margarida Santos 74
- Rapp, Moriz 161
- Real Peña, Santiago 156
- Rebello, Luiz Francisco 138, 148, 158, 164, 527n
- Rebelo, Jacinto Inácio de Brito 17, 24, 30, 48, 501
- Rebelo, Luís de Sousa 382n, 397
- Rébora, Roberto 333
- Reckert, Stephen 74n, 75n, 80, 80n, 94, 121, 141, 173, 182, 214, 227, 227n, 362, 375, 376, 382n, 409, 412, 418, 419, 429, 503, 504
- Régio, José 542
- Reid, John Howard 382, 385n, 390n, 396
- Reis, Carlos 146, 148, 544
- Reis, Duarte 148, 166
- Remédios, Joaquim Mendes dos 133, 364, 377, 506
- Resende, André de 30, 48, 423, 424, 563
- Resende, Frei Brás de 556
- Resende, Garcia de 25, 31, 127, 152, 153, 404, 409, 420, 423, 429, 433, 434, 505, 549, 564n, 569n, 574, 576, 589
- Resnick, Seymour 382n
- Révah, I. S. 107n, 117n, 131, 138, 147, 185n, 253, 254, 255, 256, 268, 276, 336, 350n, 351, 408, 425, 429, 502, 566, 566n
- Rey-Flaud, Bernadette 214
- Ribeiro, Bernardim 502, 503, 504, 521, 524, 566n, 589
- Ribeiro, C. M. 276
- Ribeiro, Cristina Almeida 148, 158, 276, 375, 446

- Ribeiro, Jerónimo 53, 60, 66, 551
- Rico, Francisco 508n
- Rivara, Joaquim Heliodoro da Cunha 24
- Robertello, Francesco 78
- Rocha, Andrée Crabbé 152, 162, 351, 354n, 355
- Rodrigues, Afonso 21, 42
- Rodrigues, Diogo 21, 26, 41, 42
- Rodrigues, Fernando 30, 42
- Rodrigues, Francisca 167
- Rodrigues, Leonel 40
- Rodrigues, Luís 48
- Rodrigues, Maria Idalina Resina 135, 139, 166, 245, 246, 248, 268, 276, 293n, 299, 397, 410, 421, 429, 430, 457, 457n, 504, 589
- Rodrigues, Pero 40
- Rodríguez Cuadros, Evangelina 242n, 275, 449, 450n, 453, 453n, 454, 454n, 457, 591
- Rodríguez de Montalvo, Garcí 231, 231n, 235, 235n, 236n
- Rodríguez Moñino, Antonio 89n, 111n
- Rodríguez Rodríguez, José Javier 208n, 239, 271, 276, 588
- Roiz, Melícia 24
- Rojas, Fernando de 32, 73
- Rooney, Terry, 382n
- Roscoe, Thomas 381, 382n, 392, 396
- Ross, Thomasina 381, 395
- Rossi, Giuseppe Carlo 138, 145, 148, 151, 158, 364, 365n, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 376
- Rozas, Juan Manuel 452, 453
- Ruano de la Haza, José María 454n
- Rueda, Lope de 116n, 213, 451n, 454n, 464
- Ruiz Arzálluz, Migo 508
- Ruiz Martínez, Luz 454n
- Ruzante (Angelo Beolco) 364
- Sá, Artur Moreira de 415, 430
- Sá, Isabel Guimarães de 512
- Sabugosa, Conde de 143
- Sackville, Thomas 76
- Saias, Rodrigo Prazeres 146
- Sainz de Robles, Federico 141
- Salamanca, Concha 161
- Salinas, Francisco 91, 91n
- Sallé, Bernard 70
- Salomon, N. 266, 276
- Sánchez Romeralo, Antonio 94, 94n
- Santareno, Bernardo 527, 529n, 531, 542
- Santos Alcaide, María de Gracia 74n
- Santos, Maria Manuela Ventura 139
- Santoyo, J. C. 345
- Sanz Ayán, Carmen 451
- Sapaio, Afonso Lopes 201
- Sampaio, Jaime Salazar 590
- Saraiva, António José 9, 69, 75n, 162, 165, 214, 502, 503, 515
- Saraiva, José Hermano 520
- Saraiva, Maria de Lourdes 164
- Sauer, E. 397
- Saviotti, Gino 368, 376
- Schlegel, August Wilhelm e Friedrich 363
- Schubart, W. 189
- Seavra, Gaspar 44
- Sebastião (Rei) 407, 408, 427
- Segrre, Cesare 223
- Seixas, João 544
- Séneca 76
- Senos, Nuno 182n
- Sequeira, Francisco Júlio Martins 134, 138, 142, 147
- Será, Gillermo 508
- Serafim, João Carlos Gonçalves 429
- Serani, Ugo 368, 370, 376
- Sérgio, António 515
- Serôdio, M. Cristina 142, 249, 276, 544
- Serra, Pedro 167, 560n
- Serra Ráfols, Elías 158
- Serrano, Antonio 454n
- Serrano, Juan 382n
- Serrano, Susan 382n
- Serrano Deza, Ricardob455
- Serrano y Sanz, Manuel 459n
- Serrão, Joel 298
- Shakespeare, William 10, 69, 69n, 71, 72, 73, 74, 74n, 75, 75n, 76, 77, 79, 80, 356, 363, 513
- Shergold, N. D. 243, 276
- Shoemaker, William Hutchinson 493, 493n
- Silva, Antonio de (pseudónimo de Jerónimo Bermúdez) 76

- Silva, António José da 527, 531, 537
 Silva, Fátima 155
 Silva, Fraústio da 530n
 Silva, Helena Reis 11, 145, 166, 375, 446n, 472n, 552n, 588
 Silva, Inocêncio Francisco da 564
 Silva, J. Dias da 140, 154
 Silva, J. L. dos Santos 151
 Silva, Vítor Manuel de Aguiar e 9, 10, 515, 587
 Silveira, Alvaro Ferdinando de Sousa da 134, 164
 Silveira, Francisco da 433
 Simão 313, 314
 Simão, José Veiga 520, 530
 Simas, Helena 151
 Simões, Manuel 146, 365, 368, 376
 Simón Abril, Pedro 345
 Simpson, Margaret Winefride 382, 382n, 383, 396
 Sirera, Josep Lluís
 Sismondi, J.-C.-L. Sismonde de 392, 396
 Sito Alba, Manuel 450
 Sletsjøe, Leif 164
 Smolen, Marian Leanna 382n, 386, 394, 396
 Smythe, David K. 382n, 385
 Soares, A. J. 354, 356
 Soares, Albano Monteiro 142, 148, 154
 Soares, Cecília 145
 Solá-Solé, Josep Maria 106
 Soler Gonzales, Laura 396
 Sorg, Anton 474
 Sousa, Arlindo de 161
 Sousa, Faria e 579
 Sousa, Ivo Carneiro de 511, 511n
 Sousa, José Pedro 375
 Sousa, Maria Leonor Machado de 397
 Spina, Segismundo 164, 165
 Stathatos, Constantine C. 121, 131, 144, 146, 376, 500n, 501n, 503, 504
 Stegagno Picchio, Luciana 150, 364, 367, 368, 370, 376, 377, 503
 Steiner, George 344, 345
 Strosetzki, G. 228
 Suárez, José I. 396
 Surtz, R. E. 243, 250, 251, 265, 276
 Swift, Jonathan 296
 Tabucchi, Antonio 369, 376, 377
 Tavani, Giuseppe 10, 155, 368, 370, 377, 425, 430
 Tavares, José Pereira 160
 Teixeira, Dulce Pereira 146
 Teles, Inocêncio Galvão 520
 Terêncio 31
 Teyssier, Paul 121, 137, 142, 150, 155, 157, 214, 244n, 245n, 262, 276, 335, 350, 350n, 351, 352, 352n, 353, 355, 356, 503, 507, 508n, 509, 564, 564n, 570, 578
 Thomas, H. C. 382n
 Thomas, Henry 396
 Thomaz, Luiz Filipe F. R. 228n
 Thornton, Seth G. 382n
 Tiago (São) 53, 58, 63, 313, 314, 490
 Ticknor, George 382n
 Timoneda, Juan de 213
 Tissier, André 510
 Titterington, Ann 159
 Tobar, Maria Luisa 368, 370, 377, 504
 Tocco, Valeria 139, 367, 369, 375, 378
 Tomás (São) 305, 312, 313
 Tomlins, Jack E. 382n, 393, 396
 Torga, Miguel 542
 Torres, Amadeu 575
 Torre, Gil Vicente da 56, 57, 66
 Torres Monreal, Francisco 72, 73
 Torres Naharro, Bartolomé de 142, 198, 264, 265, 271, 271n, 275, 361, 375, 376, 414
 Torrinha, Francisco 147
 Toury, Gideon 356
 Trask, Willard Ropes 382n
 Trend, John Brande 382n, 386, 392, 396
 Trilho, Lourdes Aguiar 146
 Tuna, João 145
 Turnbull, Eleanor L. 382n
 Unamuno, Miguel de 193
 Vaccaro, Elisabetta 228n
 Valdés, Fernando de 136
 Valencia, Juan O. 141
 Vallejo, Manuel 453
 Valls, Teresa Ferrer 419, 430, 451, 451na, 452
 Varnhagen, Francisco Adolfo de 363

- Varnière, Christine 139
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de 30, 31n, 35, 48, 97, 110n, 130, 144, 147, 155, 179, 185n, 405, 408, 415, 417, 423, 426, 430, 501, 512, 553
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de 52, 55, 57n, 66, 587
- Vaz, Diogo 40
- Vaz, Francisco 65
- Vega y Carpio, Félix Lope de 69, 69n, 73, 73n, 74n, 76, 78, 78n, 80, 141, 151, 154, 155, 156, 159, 213, 214, 275, 276, 430, 588, 589
- Veiga, Pero Vaz da 40
- Vegas, João 40
- Vegezzi-Ruscalla, Giovenale 361, 363, 376
- Velho, Manuel 46
- Veloso, José Maria de Queirós 17
- Venuti, Lawrence 374, 377
- Verdelho, Evelina 429
- Verdelho, Telmo 35, 53n, 509, 547, 575, 579, 591
- Verney, Luís António 524
- Veronese, Paolo 369, 377
- Viala, Alain 70
- Vian, Cesco 162, 377
- Vian, E. 345
- Viana, António Manuel Couto 163
- Vicente, Belchior 23, 28, 46
- Vicente, João 40
- Vicente, Luís 23, 35, 335, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 418, 428, 557, 558, 566
- Vicente (São) 53, 57, 63
- Vidal González, F. 243n, 275
- Vieira, Afonso Lopes 158, 160
- Vieira, Ângela, 148
- Vieira, António 571, 587, 590
- Vilhena, António A. Machado de 162
- Villalón, Cristobal de 459, 459n
- Villalva, Alina 139, 153, 159
- Virgílio 274
- Viterbo, Francisco Marques de Sousa 23, 48
- Vitória, Anrique Aires 63
- Vittorini, Elio 156, 361, 378
- Waldron, T. P. 136, 236, 236n
- Walsh, Thomas 382n
- Wardropper, B. W. 255, 276
- Williams, Frederick G.
- Williamson, E. 228
- Wohlgemuth 474
- Wolf, Hugo 385
- Young, George 382n, 391, 392, 393, 394, 396
- Zamora Vicente, Alonso 159, 163
- Zarrilli, Phillip B. 71
- Zimic, Stanislav 236, 236n, 456, 504
- Zorro, Joan 180, 181, 182n
- Zurbach, Christine 347, 353n, 357, 508, 586

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Coimbra Companions

GIL VICENTE
C O M P Ê N D I O

Amélia Maria Correia • Armando López Castro • Christine Zurbach
Hélio J. S. Alves • Isabel Almeida • João Nuno Sales Machado
Jorge A. Osório • José Augusto Cardoso Bernardes • José Camões
José Javier Rodríguez Rodríguez • Manuel Calderón Calderón
Maria Idalina Resina Rodrigues • Patricia Odber de Baubeta
Pere Ferré • Sebastiana Fadda • Tatiana Jordá Fabra • Telmo Verdelho

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO