



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

GIL VICENTE — O AUTOR E A OBRA

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

PAUL TEYSSIER

Gil Vicente
— O Autor e a Obra



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DAS UNIVERSIDADES

Título

Gil Vicente — O Autor e a Obra

Tradução de Álvaro Salema

Biblioteca Breve / Volume 67

1.^a edição — 1982

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e das Universidades

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composto e impresso

nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Abril 1982

ÍNDICE

	Pág.
I / O AUTOR E O SEU TEXTO	6
1. Vida de Gil Vicente.....	6
2. Formação e cultura.....	13
3. Lista e cronologia dos autos	15
4. Transmissão do texto.....	20
5. Gil Vicente e a censura inquisitorial	25
II / OS AUTOS: ELABORAÇÃO E ANÁLISE.....	27
1. É Gil Vicente o fundador do teatro português?.....	27
2. As fontes de Gil Vicente	33
3. Classificação dos autos	38
4. Da écloga salamantina à «moralidade»; as peças religiosas.....	40
5. As farsas.....	62
6. As comédias romanescas e alegóricas	79
7. Os limites da classificação tripartida.....	94
III / OS AUTOS: COMENTÁRIOS GERAIS	102
1. Os dois períodos	102
2. Repetição e invenção	103
3. Nada de enredos ou poucos	108
4. As personagens.....	115
5. Tipos de língua e bilinguismo.....	124
6. A lírica vicentina	129
7. A encenação	133
IV / ESBOÇO DE INTERPRETAÇÃO GLOBAL.....	137
1. A ordem e a harmonia.....	137
2. A ruptura da ordem e da harmonia. A sátira.	149
3. O mundo às avessas.....	158
BIBLIOGRAFIA.....	171

I / O AUTOR E O SEU TEXTO

1. *VIDA DE GIL VICENTE*

A primeira obra de Gil Vicente data de 1502, a última de 1536. A carreira activa do autor desenrola-se, por conseguinte, sob os reinados de D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557). A obra, no seu conjunto, caracteriza o Portugal anterior à Inquisição, pois termina precisamente em 1536, quando esta foi introduzida no país.

Conhece-se mal a biografia de Gil Vicente. Aos dados que podem ser deduzidos da própria obra haverá que acrescentar os resultados das investigações de arquivos efectuadas na época moderna, nas quais se distinguiram, entre outros, o general Brito Rebelo (1830-1920) e o grande erudito Anselmo Braamcamp Freire (1849-1921). Um dos problemas maiores que se apresentam no estudo da biografia do autor é o da identificação do poeta Gil Vicente com um outro Gil Vicente, ourives muito conhecido na época e autor da célebre custódia de Belém. Trata-se do mesmo homem ou de dois homens diferentes?

O ourives Gil Vicente

O ourives Gil Vicente terminou a custódia em 1506, utilizando no seu trabalho o ouro das «páreas» entregues pelo rei de Quíloa e trazidas por Vasco da Gama em 1503, no regresso da sua segunda viagem à Índia. Nos anos seguintes o mesmo ourives figura em documentos como protegido da «Rainha Velha», Dona Leonor, irmã de D. Manuel e viúva de D. João II. Num alvará lavrado em Évora a 15 de Fevereiro de 1509 é Gil Vicente designado como «ourives da senhora Rainha minha irmã» e nomeado «vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem d'ouro e prata para o nosso convento de Tomar e espiritual (= hospital) de Todos os Santos da nossa cidade de Lisboa e mosteiro de Nossa Senhora de Belém (*Braamcamp*, p. 517). Entre os objectos legados pela rainha Dona Leonor ao mosteiro da Madre de Deus incluem-se dois cálices, «o que corregeu Gil Vicente e outro dos que ele fez que está já no dito mosteiro» (*id.*, p. 23, n.º 18). D. Manuel, no seu testamento datado de 1517, estipula: «Item mando que se dê ao mosteiro de Nossa Senhora de Belém a custódia que fez Gil Vicente pera a dita casa e a cruz grande que está em meu tisouro que fez o dito Gil Vicente» (*id.*, p. 70, n.º 152).

Uma outra série de documentos reporta-se aos cargos exercidos por esse mesmo ourives Gil Vicente. Em carta datada de Évora a 4 de Fevereiro de 1513 D. Manuel nomeava «Gil Vicente, ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã» para o cargo de «mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa» (*id.*, p. 517) — nomeação em interinidade, até que o filho do precedente titular daquelas funções atingisse a idade de vinte e cinco anos. O que confere interesse excepcional a este

documento é o facto de nele figurar, ao alto e à esquerda, escrita pela mão de um funcionário da Chancelaria real, a seguinte anotação: «Gil Vicente trovador mestre da balança». Essa indicação, destinada a facilitar a consulta e identificação das peças de arquivo, é o único testemunho escrito até hoje conhecido em que Gil Vicente é designado simultaneamente como poeta («trovador») e ourives («mestre da balança»). Daí a importância decisiva que lhe atribui Braamcamp Freire. Disso se voltará a falar mais adiante. Gil Vicente figura, pouco depois da data acima referida, entre os «procuradores dos mesteres» num contrato de doação outorgado pelos vereadores da Câmara Municipal de Lisboa (*id.*, p. 518). Nenhum título aparece aí a seguir ao nome, mas é evidente que Gil Vicente só poderia ser «procurador dos mesteres» na qualidade de ourives. Em 25 de Setembro de 1515 Gil Vicente assina o recibo dum verba de 20 000 réis inscrevendo a seguir ao nome o seu título de «mestre da balança» (*id.*, pp. 519-520). A 6 de Março de 1516, D. Manuel, numa carta aos vereadores de Lisboa, menciona mais uma vez «Gil Vicente mestre da balança» (*id.*, p. 520). Finalmente, em 6 de Agosto de 1517, uma «carta régia» confirma a venda por Gil Vicente a um tal Diogo Rodrigues do seu cargo de «mestre da balança da moeda desta nossa cidade de Lisboa» (*id.*, p. 520). É o último documento de que se tem notícia sobre Gil Vicente ourives.

Identificação do ourives e do autor dramático?

Tem-se procurado no texto dos autos argumentos a favor da identificação do ourives e do autor dramático. Imagens extraídas da ourivesaria? A apresentação de um

ourives como personagem da *Farsa dos Almocreves*? Nada disso é decisivo e sempre se tem de retornar à menção manuscrita que figura na carta de 4 de Fevereiro de 1513: «Gil Vicente trovador mestre da balança». Para Anselmo Braamcamp Freire essa prova é irrefutável — e o grande erudito fez dela a chave de abóbada de todo o seu sistema. Os críticos, porém, na sua maioria, mostram-se ao mesmo tempo impressionados pelo documento e desolados por ele ser único, oscilando entre a aprovação e o cepticismo. Também, por nossa parte, adoptamos atitude idêntica. A tese de identificação parece-nos a mais provável, mas não se pode considerar que o debate sobre esse ponto esteja definitivamente encerrado e a pesquisa terá de prosseguir.

O autor dramático Gil Vicente

Perante o autor dramático Gil Vicente encontramos em terreno mais sólido, embora envolvendo muitas incertezas. Segundo o genealogista D. António de Lima, o escritor seria natural de Guimarães. Para determinar a data do seu nascimento tem-se recorrido várias vezes ao perigoso método que consiste em dar-lhe a idade que a si próprias atribuem certas personagens nas suas peças teatrais. Mais séria, embora vaga, é a menção contida na carta que Gil Vicente dirigiu ao rei após o tremor de terra de Santarém, em 26 de Janeiro de 1531: «... assi vezinho da morte como estou». De qualquer modo, temos de renunciar ao conhecimento da data exacta do nascimento do nosso autor e contentar-nos em fixá-la de modo aproximativo na década de 1460-1470. Quanto à sua morte, deve ter ocorrido em 1536 ou pouco depois.

Gil Vicente foi casado duas vezes. Da sua primeira mulher, a quem se atribui, numa hipótese pouco consistente, o nome de Branca Bezerra, teve dois filhos: Gaspar e Belchior Vicente. Gaspar serviu na Índia, donde regressou, provavelmente, em 1518. Exerceu em seguida as funções de «moço da capela real», tendo sido substituído nesse cargo, depois da sua morte, pelo irmão Belchior. Viúvo, Gil Vicente voltou a casar-se com Melícia Rodrigues, de quem teve três filhos: Paula Vicente, Luís Vicente e Valéria Borges. A partir de 1537 Paula Vicente foi «moça de câmara» da infanta Dona Maria. Juntamente com seu irmão Luís teve papel importante na publicação, em 1562, da *Copilação* das obras paternas.

O autor dos autos esteve por muito tempo — como esteve Gil Vicente ourives, sendo essa coincidência um dos argumentos a favor da identificação — ao serviço da «Rainha Velha» Dona Leonor. Esta encontrava-se presente na câmara da rainha Dona Maria, na terça-feira, 7 de Junho de 1502, quando foi ali recitado o *Monólogo do Vaqueiro*, primeira obra conhecida do autor. Para ela foram escritos o *Auto em Pastoril Castelbano* e o *Auto dos Reis Magos*. Foi perante ela que se representou em 1504, na igreja das Caldas, o pequeno *Auto de S. Martinho*. Para ela foi feito em 1506 o «sermão» de Abrantes. E foi ainda na sua presença que se representou em Almada, em 1509, o *Auto da Índia*. Se o nome da rainha Dona Leonor já não é citado a propósito do *Auto da Fé* (1510) e de *Velho da Horta* (1512), reaparece no *Auto da Sibila Cassandra*, que foi à cena na sua presença em 1513. Sabe-se também, pela rubrica da edição de Madrid, que a *Barca do Inferno* (1517) foi escrita «por contemplação da sereníssima e muito católica rainha Dona Lianor». Ainda

para Dona Leonor foram representados o *Auto da Alma* (1 de Abril de 1518), a *Barca do Purgatório* (Natal do mesmo ano) e o *Auto dos Quatro Tempos* (data incerta, mas anterior a 1521). Assim, até cerca de 1518 ou talvez mesmo para além dessa data, a obra de Gil Vicente desenrola-se sob a protecção e na presença da Rainha Velha. É o que ele próprio confirma no prólogo em espanhol de *Dom Duardos* (1522 ?), quando, dirigindo-se a D. João III, fala das «comédias, farças y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tia».

Gil Vicente passou em seguida directamente para o serviço do rei. Foi encarregado de organizar as festas que se realizaram em 20 e 21 de Janeiro de 1521, quando da entrada em Lisboa da terceira mulher de D. Manuel. Continuou a gozar da mesma confiança sob o reinado de D. João III, que lhe concedeu diversas «mercês» financeiras: uma «tença» de 12 000 réis em 1524, um «acrescentamento» de 8000 réis em 1525, três «moios de trigo» no mesmo ano, 20 000 réis em 1528, 8000 réis em 1535 (*Braamcamp*, pp. 29, 30, 163, 523).

Deste modo, Gil Vicente fez toda a sua carreira como personagem oficial da corte, na roda imediata da rainha Dona Leonor, de D. Manuel I e de D. João III. Para a corte fora concebida a sua obra; perante a corte, no essencial, foi ela representada, quer em Lisboa quer nas várias residências reais de Évora, Almeirim, Tomar e Coimbra. Muitas das peças que escreveu foram encomendadas para celebrar determinados acontecimentos importantes — nascimentos, casamentos, entradas solenes — ou para acompanhar certas festas religiosas. O teatro de Gil Vicente é, por conseguinte, um teatro de corte, subordinado às exigências e ao cerimonial da vida cortesã. Esta ideia, que inspirou os

estudos de Laurence Keates (*The court Theatre of Gil Vicente*, 1962), estará incessantemente presente no nosso espírito ao longo deste trabalho.

Considera-se geralmente que Gil Vicente era ao mesmo tempo organizador de espectáculos, autor, músico e actor. O próprio texto dos autos indica apenas que ele recitou o argumento inicial de duas das suas peças: *Templo de Apolo* (1526) e *Triunfo do Inverno* (1529). Alguns críticos modernos puderam mesmo pôr em dúvida que ele tenha regularmente representado como actor (Reckert, pp. 224 e segs.). Mas André de Resende, no poema latino *Genethliacon*, publicado em Bolonha em 1533, chama-lhe «Gillo auctor et actor» («Gil, autor e actor»).

Tendo o encargo da organização dos espectáculos da corte, Gil Vicente era decerto um homem muito ocupado. Cumulado de encomendas, responsável pelo texto, pela encenação e pela preparação dos actores, sempre na obrigação de encontrar ideias novas, o nosso poeta devia estar constantemente sobrecarregado. Era forçado, por isso, a trabalhar depressa — e esta circunstância explica, talvez, algumas características específicas da arte vicentina: a repetição de certos processos duma peça para outra, uma atitude livre e desembaraçada relativamente às regras de versificação e, em suma, um andamento criativo de relativa improvisação. A sua aptidão para inventar, para progredir e renovar-se é, conseqüentemente, ainda mais notável.

2. FORMAÇÃO E CULTURA

Na ausência de qualquer documento objectivo sobre a educação recebida por Gil Vicente, é só pela leitura atenta da sua obra que podemos fazer ideia da sua formação intelectual e da sua cultura. A grande filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos consagrou a este problema a quarta das suas *Notas Vicentinas*, datada de 1923 e intitulada *Cultura intelectual e nobreza literária*. Depois de ter refutado sem dificuldade a lenda segundo a qual Gil Vicente teria sido «mestre de retórica» de D. Manuel, Carolina Michaëlis reúne e analisa todas as citações latinas (mais de trezentas), bem como todos os nomes próprios (cerca de novecentos), encontrados na obra. Certifica assim que o latim de Gil Vicente é com frequência muito incorrecto, que é latim da Igreja e não latim de humanista, que dos novecentos nomes próprios apenas oitenta e sete se reportam à Antiguidade clássica — «o pecúlio modesto de um latinista medieval, mas não de um Humanista» — e que, em tais termos, é bem claro que Gil Vicente não frequentou ensino propriamente universitário. A sua formação deve ter sido feita em alguma escola conventual.

Num artigo sobre «Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar», publicado em 1948 na revista *Ocidente*, o professor Joaquim de Carvalho tentou demonstrar que esse juízo seria excessivo, que Gil Vicente conhecia as técnicas ensinadas pelas *artes praedicandi* e, por conseguinte, que devia ter feito estudos regulares. Esta tese foi vivamente contestada pelo vicentista francês I. S. Révah (*Les Sermons de Gil Vicente. En marge d'un opuscule du professeur Joaquim de Carvalho*, 1949). Révah retomou aí

as conclusões de Carolina Michaëlis, confirmando-as ainda com maior rigor.

Desde então a crítica tem-se orientado para apreciações mais matizadas. As influências clássicas não se limitam às citações feitas em latim, pois não é necessário que este aflore à superfície das palavras para estar presente num texto. Américo da Costa Ramalho referenciou reminiscências clássicas diversas, além da única «omnia vincit amor» virgiliana assinalada por Carolina Michaëlis. O tema do «Amor fugitivo procurado por sua mãe Vénus», que se apresenta em *Frágua de Amor*, provém de um idílio grego de Mosco, adaptado em versos latinos por Poliziano. Quando, em *Amadis de Gaula*, Gil Vicente escreve «la salud de los perdidos / es no esperar por ella», faz a reprodução de um verso famoso de Virgílio: «Una salus uictis nullam sperare salutem» (*Eneida*, II, 354). Quando uma personagem de *Triunfo do Inverno* declara: «meu senhor, contra uerbosos / noli contendere uerbis», está a citar palavra por palavra um hexâmetro latino que figura na colectânea de «sentenças» intitulada *Disticha Catonis* (Costa Ramalho, pp. 130 e segs., e 159 e segs.). Em suma: Gil Vicente não era, talvez, tão mau latinista como se disse e os seus erros de latim têm origem possivelmente menos na sua ignorância do que numa vontade muito consciente de deformar a língua para obter efeitos burlescos.

Podemos concluir, quanto a nós, este debate afirmando que Gil Vicente não foi, decerto, um humanista e que conhecia o *Breviário* e os grandes textos litúrgicos melhor do que os de Virgílio e Horácio, mas que, no entanto, estava muito longe de ser um espírito inculto. Vivia numa época e num meio em que, mesmo sem o querer, se respirava o latim no ar ambiente; e tinha,

além disso, um conhecimento perfeito da língua castelhana, na qual escreveu cerca de um terço da sua obra. Ora essa língua facultava-lhe um excelente acesso à cultura. Parece-nos muito provável, por outro lado, que o francês não fosse para ele uma língua desconhecida (*Teyssier*¹, pp. 281-290). O estudo das fontes em que se inspirou revela leituras extensas em castelhano. Sem ser um sábio, portanto, Gil Vicente deu sempre mostras duma viva curiosidade intelectual e, finalmente, adquiriu uma cultura que lhe permitiu fazer boa figura no meio em que vivia.

3. LISTA E CRONOLOGIA DOS AUTOS

A fixação da lista dos autos de Gil Vicente envolve certos problemas. Entenderemos aqui por «autos» as obras com definido carácter dramático. Incluiremos na nossa lista, conseqüentemente, duas obras que, na apresentação tradicional, figuram entre as «obras miúdas» mas que no entanto são representáveis: o *Sermão à Rainha Dona Lianor* e o *Pranto de Maria Parda*. Todas as demais «obras miúdas», bem como a contribuição de Gil Vicente para o «processo de Vasco Abul» reproduzido no *Cancioneiro Geral* (1516), serão, em contrapartida, excluídas por não apresentarem carácter dramático algum.

Não consideramos vicentinos dois autos anónimos que Révah atribui ao nosso autor: o *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia* e *Obra da Geração Humana* (Révah²). Nenhum argumento decisivo, de facto, pode ser invocado para justificar esta atribuição — e um método são exige que não se reivindique para um autor a paternidade duma obra pela simples razão de se julgar que é digna dele.

Deve-se anotar, ainda, que três autos condenados pela Inquisição se perderam: *Jubileo de Amor*, *Aderência do Paço* e *Vida do Paço*. Tomando em conta todos estes elementos, a nossa lista abrange na totalidade quarenta e seis obras.

Cumprе sublinhar, por outro lado, que os títulos de alguns autos podem ter variado. Aconteceu, por vezes, que o título primitivo foi substituído por um título novo. Assim, o *Auto dos Mistérios da Virgem* veio a tomar o nome de *Auto de Mofina Mendes*. Assim, também, nasceu o título de *Quem tem Farelos?*. No caso da *Barca do Inferno* a situação é mais complexa. Na edição contemporânea da representação da peça não é esse o título com que figura nela. É designada no começo como «auto de moralidade» e no final com o título de *Auto das Barcas*. Mas como a esta «moralidade» das *Barcas*, consagrada essencialmente ao Inferno, foram acrescentadas duas outras, dedicadas respectivamente ao Purgatório e ao Paraíso, passou-se a falar, de maneira imprópria — visto que há de cada vez em cena duas embarcações — de *Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório* e *Barca da Glória*. Essa impropriedade perdurou longamente e está hoje consagrada pelo uso. Por isso lhes manteremos aqueles títulos.

Seria muito importante conhecer-se, para cada auto, a data e o local da representação. Acontece que tais indicações figuram na *Copilação de todas as Obras de Gil Vicente* publicada em 1562 por seu filho Luís, edição que inclui todos os autos da nossa lista com excepção do *Auto da Festa*. Mas está demonstrado, infelizmente, que a *Copilação* contém, a par de indicações autênticas, numerosas inexactidões — e os críticos aprenderam, conseqüentemente, a não confiar nela. É necessário, por isso, para cada peça, proceder a um muito delicado e muito complexo trabalho de investigação, tomando em

conta todos os elementos de que se dispõe: alusões contidas no próprio texto a acontecimentos ou a personagens históricas, referências ao local da representação, ocupações do rei, acontecimentos importantes da vida de corte, etc. Braamcamp Freire conseguiu, graças a este método minucioso, resultados bastante precisos, senão definitivos. Depois dele, foi sem dúvida I. S. Révah quem trouxe a estas indagações o contributo mais importante, modificando em vários pontos as datas propostas pelo seu predecessor.

Nós próprios fizemos um novo exame completo deste problema — e são os resultados de tal trabalho que figuram na lista apresentada a seguir. Não nos é possível, infelizmente, dados os limites impostos a este volume, apresentar aqui as justificações dos elementos que propomos. Observaremos, apenas, que a datação dos autos suscita dificuldades muito diversas. Por vezes a data é segura e aceite por unanimidade. Por vezes, também, sem ser absolutamente segura, é verosímil e provável. Por vezes, ainda, há hesitações entre várias datas aproximadas. E, por fim, há casos em que a incerteza é completa. Pareceu-nos de elementar honestidade não esconder estes graus maiores ou menores de certeza ou de incerteza. Tudo isso foi tomado em consideração na nossa lista, que é a seguinte:

1502, terça-feira, 7 de Junho, no dia seguinte ao nascimento do príncipe D. João, futuro D. João III:
Monólogo do Vaqueiro;

1504, pela festa do Corpo de Deus, nas Caldas:
Auto de São Martinho;

1506, terça-feira «Gorda», 3 de Março, em Abrantes: *Sermão à Rainha Dona Lianor*;

1509: *Auto da Índia*;
 Entre 1502 e 1509, em 24 de Dezembro, véspera de Natal: *Auto em Pastoril Castelbano*;
 Entre 1503 e 1510, a 6 de Janeiro, Dia de Reis: *Auto dos Reis Magos*;
 1510, 24 de Dezembro, véspera de Natal, em Almeirim: *Auto da Fé*;
 1512: *O Velho da Horta*;
 1513, 24 de Dezembro, véspera de Natal: *Auto da Sibila Cassandra*;
 1514 (retomada em 1521 ?): *Exortação da Guerra*;
 1515 (?): *Quem tem Farelos?*;
 1517: *Barca do Inferno*;
 1518, 1 de Abril, Quinta-feira Santa: *Auto da Alma*;
 1518, 24 de Dezembro, véspera de Natal: *Barca do Purgatório*;
 1519, 22 de Abril, Sexta-feira Santa: *Barca da Glória*;
 1521: *Comédia de Rubena*;
 1521, domingo, 4 de Agosto, na partida da infanta Dona Beatriz para a Sabóia: *Cortes de Júpiter*;
 1522: *Pranto de Maria Parda*;
 1522 (?): *Dom Duardos*;
 1523, em Tomar: *Farsa de Inês Pereira*;
 1523, 24 de Dezembro, véspera de Natal, em Évora: *Auto em Pastoril Português*;
 1523 (?)-1524 (?): *Amadis de Gaula*;
 1524, em Évora, pelas festas dos esponsais de D. João III com Dona Catarina, celebrados em Tordesilhas a 10 de Agosto: *Frágua de Amor*;
 1525 (?)-1526 (?): *O Juiz da Beira*;
 1526, Janeiro, em Almeirim, na partida de Dona Isabel, que ia juntar-se a seu marido, Carlos V: *Templo de Apolo*;

1527, fim de Janeiro, na entrada solene em Lisboa de D. João III e da rainha Dona Catarina: *Nau de Amores*;

1527, em Coimbra: *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*;

1527, durante o Verão, em Coimbra: *Farsa dos Almocreves*;

1527, em Coimbra, para celebrar o nascimento, a 15 de Outubro, de infanta Dona Maria: *Serra da Estrela*;

1526 (?) - 1527 (?) - 1528 (?): *Breve Sumário da História de Deus*;

1526 (?) - 1527 (?) - 1528 (?): *Diálogo sobre a Ressurreição*;

1526 (?) - 1527 (?) - 1528 (?), em 24 de Dezembro, véspera de Natal: *Auto da Feira*;

1529, começo de Maio, pelo nascimento em 28 de Abril da infanta Dona Isabel: *Triunfo do Inverno*;

1529 (?) - 1530 (?): *O Clérigo da Beira*;

1532, pelo nascimento a 11 de Julho do príncipe D. Manuel (representado de novo em 1533): *Auto da Lusitânia*;

1533, em Évora, pelo nascimento em 25 de Maio do infante D. Filipe: *Romagem de Agravados*;

1534, no mosteiro de Odivelas, pela Quaresma: *Auto da Cananeia*;

1536, em Évora: *Floresta de Enganos*.

Para as oito obras seguintes é muito mais difícil a fixação de datas, ou mesmo impossível na situação actual dos nossos conhecimentos:

Auto dos Quatro Tempos, representado no Natal, provavelmente antes do final do reinado de D. Manuel I (1521);

Comédia do Viúvo: data desconhecida, mas provavelmente antes do final do reinado de D. Manuel I (1521);

Auto da Festa: representado numa casa particular em data desconhecida mas posterior a *Templo de Apolo* (1526);

Farsa das Ciganas: data desconhecida, em Évora;

Auto das Fadas: data desconhecida;

Auto da Fama: data desconhecida;

Auto dos Físicos: data desconhecida;

Auto de Mofina Mendes: representado pelo Natal em data desconhecida (segundo I. S. Révah, pela primeira vez em 1515 e pela segunda vez em 1534).

4. TRANSMISSÃO DO TEXTO

As condições em que nos chegaram as obras de Gil Vicente complicam consideravelmente o seu estudo. Foi preciso esperar pelo ano de 1562, um quarto de século depois da sua morte, para que se imprimissem as suas obras completas — a *Copilação*. Até então os autos, ou pelo menos alguns deles, haviam sido impressos em folhetos ou «folhas volantes».

Folhas volantes impressas em vida de Gil Vicente

Uma só dessas «folhas» foi conservada até aos dias de hoje e num só exemplar: a primeira das três *Barcas*, tradicionalmente designada por *Barca do Inferno*. Este

exemplar precioso, que se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid, não traz data, mas remonta presumivelmente a 1518. Começa com estas palavras: «Auto de moralidade composto per Gil Vicente por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor.» E no final lê-se: «Auto das Barcas que fez Gil Vicente per sua mão, corregido e empremido per seu mandado, para o qual e todas suas obras tem privilégio del-rei nosso senhor, com as penas e do teor que pêra o Cancioneiro Geral português se houve.» Temos, assim, nesta folha volante, um texto perfeitamente autêntico da *Barca do Inferno*.

Folhas volantes impressas depois da morte de Gil Vicente mas independentes da «Copilação»

Quatro obras nos foram assim conservadas. Estas «folhas» não são contemporâneas das representações. Trata-se de reedições efectuadas muito depois, em datas imprecisas mas decerto depois da morte do autor. Todas se enquadram, contudo, no século XVI.

Três delas reportam-se a autos que figuram na *Copilação* de 1562, mas apresentam textos um pouco diferentes. Provieram, certamente, duma «folha volante» primitiva que foi publicada a seguir à representação. São as seguintes:

Farsa de Inês Pereira e Breve Sumário da História de Deus (seguido do *Diálogo sobre a Ressurreição*) que se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid;

Pranto de Maria Parda, na Biblioteca Palha;

Auto da Festa, conservado em exemplar único na Biblioteca Sabugosa. Este auto não figura na *Copilação*.

A «*Copilação*» de 1562

Só em 1562 veio a público pela primeira vez num volume único a colectânea das obras completas de Gil Vicente sob o título *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*. Trata-se duma publicação cuidada, a que poderíamos chamar hoje uma edição de luxo, em grosso volume de 266 folhas (532 páginas) impresso em Lisboa por João Álvares e datado de 22 de Setembro de 1562 (cólofon). As obras de Gil Vicente são aí repartidas em cinco «divros»: 1 — *Obras de devação* (= devoção); 2 — *Comédias*; 3 — *Tragicomédias*; 4 — *Farsas*; 5 — *Obras miúdas*. Esta última categoria contém, a par de diversas obras de carácter não-dramático, o *Sermão à Rainha Dona Lianor* e o *Pranto de Maria Parda*, que incluímos na lista dos autos. No conjunto, a *Copilação* reuniu todos os autos, com excepção do *Auto da Festa*. Este volume, de que se conhecem seis exemplares existentes no mundo, é fundamental sob todos os aspectos para o conhecimento da obra de Gil Vicente.

A *Copilação* contém três textos preliminares que nos facultam preciosas indicações: 1— O privilégio concedido a 3 de Setembro de 1561 pela rainha Dona Catarina a Paula Vicente, filha do poeta, válido por dez anos, com a finalidade de «empremir um livro e cancionero de todas as obras de Gil Vicente, seu pai, assi as que até ora andaram empremidas polo meúdo como outras que o ainda não foram». 2 — Um prólogo dirigido ao jovem rei D. Sebastião por Luís Vicente, filho do poeta, no qual se

lê entre outras coisas: «Tomei a minhas costas o trabalho de as apurar» (as obras do pai) «e fazer empremir sem outro interesse senão servir Vossa Alteza com lhas deregir e comprir com esta obrigação de filho. E porque sua tenção era que se empremissem suas obras, escreveu per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas, e ajuntara todas se a morte o não consumira. A este livro ajuntei as mais obras que faltavam e de que pude ter notícia.»³ — Um prólogo dirigido pelo próprio Gil Vicente ao rei D. João III onde se lê: «Estava sem propósito de empremir minhas obras se Vossa Alteza mo não mandara (...), por cujo serviço trabalhei a copilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade, que foi sempre mais desejosa de servir a Vossa Alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso.» Devemos reter destes textos que Gil Vicente começara ele próprio a preparar a «copilação» das suas obras completas mas que este trabalho, inacabado quando da sua morte, foi completado por seu filho Luís.

A Copilação de 1586

Em 1586 foi publicada em Lisboa, por André Lobato, uma segunda edição da *Copilação de todas obras de Gil Vicente*. O texto da primeira foi nesta edição profundamente mutilado pela censura inquisitorial. A *Copilação* de 1586 não acrescenta nada ao nosso conhecimento da obra vicentina, com uma única excepção: para a reprodução de *Dom Duardos* esta segunda *Copilação* tomou por base um original hoje perdido e diferente do que fora utilizado em 1562, remontando sem dúvida a uma folha volante publicada pela época em que Gil Vicente compôs a peça. Mas este

texto nem por isso deixou de ser mutilado, também, pela censura inquisitorial.

Os problemas da fixação do texto

Assim, o essencial da obra de Gil Vicente foi-nos transmitido pela *Copilação* de 1562, publicada cerca de vinte e cinco anos depois da morte do autor. Ora o estudo desta *Copilação* e a comparação que se pode fazer, quanto a um número limitado de autos (e em particular para a *Barca do Inferno*) entre o texto que ela apresenta e o das folhas volantes, levaram os críticos à convicção de que a referida edição contém numerosos erros e inexactidões. A repartição em cinco «livros», a divisão das obras dramáticas em «obras de devação», «comédias», «tragicomédias» e «farsas», as indicações dadas sobre a data e o local das representações e, por fim, o conteúdo do texto, são inficéis, em numerosos pontos, à vontade do autor. Já Óscar de Pratt via na *Copilação* «o mais mutilado monumento da nossa literatura de Quinhentos» (Pratt, p. 125). Mas foi sobretudo Révah que chegou às conclusões mais severas. A seu ver, a *Copilação* é «inautêntica e incompleta», sendo esses defeitos devidos à «incúria, estupidez e mau gosto de Luís Vicente, filho do poeta e editor da *Copilação*» (Révah ³, p. 10). Quanto a nós, somos de opinião que este juízo devia ter sido expresso em tom mais sereno. Não se pode exigir de Luís Vicente um rigor que nenhum editor desse tempo usava. Feita esta reserva, Révah, no fundo, tem razão. Devemos utilizar a *Copilação*, por conseguinte, com a devida precaução e tomar na maior conta, em todos os casos em que isso é possível, as folhas volantes do século XVI. E, por outro lado, haverá que prosseguir a fixação do texto dos autos em

conformidade com os métodos críticos mais rigorosos. Este trabalho está em curso mas encontra-se ainda longe, muito longe, de poder considerar-se terminado.

5. GIL VICENTE E A CENSURA INQUISITORIAL

Introduzida em Portugal em 1536, a Inquisição não tardou a interessar-se por Gil Vicente. O *Index* de 3 de Julho de 1551, publicado pelo cardeal-infante D. Henrique, proíbe as três peças seguintes: «O auto de *Dom Duardos* (que não tiver censura como foi emendado), o auto da *Lusitânia* (com os diabos — sem eles poder-se-á empremir), o auto de *Pedreanes* (por causa das matinas) [trata-se de *O Clérigo da Beira*], o auto do *Jubileu de Amores*, o auto da *Aderência do Paço*, o auto da *Vida do Paço*, o *Auto dos Físicos*.» Estas sete peças tinham sido, portanto, publicadas na forma de folhas volantes. Deve ser sublinhado que três delas haviam sido suprimidas de tal modo que nenhum exemplar chegou aos nossos dias. Foi o caso de *Jubileu de Amores*, representado em 21 de Dezembro de 1531 em Bruxelas, na residência do embaixador português D. Pedro de Mascarenhas (ver *Michaëlis*), da *Aderência do Paço* e da *Vida do Paço*.

Dez anos mais tarde, o *Index* de Março de 1561 insere as disposições seguintes: «Gil Vicente: suas obras correrão da maneira que neste ano de 1561 se imprimem» (alusão à *Copilação* então em curso de impressão), «e nas impressas até este ano guardar-se-á o regimento do rol do ano passado» (trata-se neste caso das peças já publicadas na forma de folhas volantes).

Estas palavras não são duma total clareza. Parece, no entanto, que o seu significado será o seguinte: a

Inquisição admite um aligeiramento das normas promulgadas em 1551 («o rol passado») para a *Copilação* em curso de impressão, edição de luxo destinada a público restrito, mas mantém-se implacável para os folhetos populares que eram de índole a atingir leitores muito mais numerosos. E, efectivamente, a *Copilação* inclui *Dom Duardos* não expurgado, o *Auto da Lusitânia* abrangendo os diabos, *O Clérigo da Beira* com as matinas e a totalidade do *Auto dos Físicos*. Em relação a estas quatro peças, pelo menos (porque para *Jubileu de Amores*, *Aderência do Paço* e *Vida do Paço* a proibição subsiste), a Inquisição abrandou. É provável que esta indulgência se explique pelas altas protecções de que gozava a *Copilação*. Na verdade, só uma intervenção da rainha-regente pode ter feito ceder o rigor do Grande Inquisidor D. Henrique.

O *Index* de 1564 não menciona Gil Vicente. A fase da indulgência prossegue.

Em contrapartida, o *Index* de 1581 é muito severo para o autor dos autos. Assim se explicam as mutilações graves de que sofreu a *Copilação* de 1586.

II / OS AUTOS: ELABORAÇÃO E ANÁLISE

1. É GIL VICENTE O FUNDADOR DO TEATRO PORTUGUÊS?

Garcia de Resende, contemporâneo de Gil Vicente e testemunha particularmente bem informada, falando na sua *Miscelânea* das «representações» de mestre Gil, escreve:

Ele foi o que inventou
isto cá e o usou
com mais graça e mais doutrina
posto que João del Enzina
o pastoril começou.

(*Trova 186*)

Segundo este testemunho, por conseguinte, Gil Vicente foi o primeiro que fez representar peças de teatro em Portugal. O seu único inspirador teria sido o espanhol Juan del Encina e não teve nenhum predecessor no seu país. O que se deve pensar deste depoimento? Foi Gil Vicente, na verdade, o fundador absoluto do teatro português? O ponto de partida da sua criação é exclusivamente estrangeiro? Não havia em Portugal, antes dele, nenhuma forma de teatro? A questão é importante.

Os historiadores partiram, assim, em busca de tudo o que, no Portugal dos tempos anteriores a Gil Vicente,

pudesse assemelhar-se a representações dramáticas. A colheita por eles reunida não é de desprezar. Foi exposta no livro sobre *O Primitivo Teatro Português* publicado nesta mesma Colecção por Luiz Francisco Rebello. Vários tipos de manifestações podem ser, efectivamente, assimiladas a formas de teatro.

As representações litúrgicas

As constituições sinodais que definiam para cada diocese, entre outras coisas, a disciplina a respeitar nas igrejas, inserem interessantes esclarecimentos. Proíbem nos recintos sagrados as manifestações profanas, incluindo o canto e a dança, mas autorizam, em contrapartida, certas «representações» feitas com espírito de piedade e devoção. Lê-se, por exemplo, nas «constituições» decretadas por D. Luís Pires, arcebispo de Braga, por ocasião do sínodo celebrado em 1477 na catedral do Porto:

Mandamos e defendemos que na festa e noute de Natal nom cantem chanceletas nem outras cantigas algũas nem façam jogos no coro nem na igreja, salvo se for algũa boa e devota representaçom assi como é a do presépio ou dos Reis Magos ou doutras semelhantes a elas. As quaes façam com toda honestidade e devaçãõ e sem riso nem outra torvaçom.

(Segundo Révah 4, pp. 161-162)

Resulta deste texto, como de vários outros do mesmo género, que certas manifestações profanas tinham lugar em igrejas por ocasião das grandes festas. Aí se faziam «jogos, cantos e bailhos». A autoridade eclesiástica

condenava os divertimentos irrespeitosos nos lugares santos mas consentia «representações» piedosas do género das que se desenrolavam no Natal ante o presépio ou nas festas dos Reis. Estas últimas ligavam-se, evidentemente, com a tradição do teatro litúrgico.

Os momos

Esta segunda categoria de espectáculos desempenhou, decerto, um papel na génese do teatro de Gil Vicente. Tratava-se de festas de carácter aristocrático em que participavam as mais altas personagens, a começar pelo rei e os príncipes. Os *momos* surgem em Portugal no começo do século XV mas estavam vulgarizados no resto da Europa e, em particular, na corte da Borgonha. Realizavam-se em ocasiões solenes e acompanhavam justas e torneios, dando motivo a manifestações grandiosas, com larga exibição de luxo e com os figurantes vestidos de trajos especiais e mascarados. Os momos eram mais do género dos quadros vivos do que do teatro, embora certas passagens faladas (a que se chamava «breves») pudessem ser introduzidas neles.

Eugenio Asensio estudou vários desses momos apresentados durante o século XV na corte portuguesa (*Asensio*⁵). São conhecidas em pormenor algumas dessas festas. Em 1451, por exemplo, foram organizados momos quando da partida da infanta Dona Leonor, irmã de Afonso V, que ia juntar-se ao seu novo esposo, o imperador da Alemanha Frederico III. «Reis de armas e arautos representantes das várias rainhas de toda a Cristandade» trouxeram cartas à jovem imperatriz. Foram apresentados igualmente «selvagens das várias partes do mundo e de longínquas ilhas do mar sujeitas ao

sereníssimo rei de Portugal, dizendo: “Fomos mandados por nossos chefes a estas festas nupciais”». O rei Afonso V «veio com os seus cavaleiros, chamados e escolhidos especialmente para este fim, todos com trajos ricos bordados a ouro e feitos a primor, entregando ele à senhora Imperatriz, sua irmã, uma carta em que dizia que fora chamado com os seus companheiros e fortíssimos guerreiros, de longínquas partes da terra, àquelas festas nupciais, e que desejavam ilustrar-se por feitos de armas» (cit. *L. F. Rebello*, pp. 82-83).

Em Dezembro de 1500 momos magníficos assinalaram as festas dadas na corte de D. Manuel I para celebrar o Natal. Conhecemo-las graças à descrição pormenorizada que fez delas o embaixador dos Reis Católicos, Ochoa de Ysásaga. Havia um «horto de encantamento, com uma árvore de fruto muito grande e bem feita, com muitas ramagens espessas cheias de velas que ardião. E por cima da árvore um formidável dragão com três cabeças ferozes e seis grandes mãos, com a cauda enrolada a todo o tronco da árvore». Havia também no jardim seis raparigas. Uma delas deu à rainha um papel redigido em estilo muito rebuscado em que as jovens explicavam que vinham da Etiópia, que tinham o poder de dar satisfação a todos os «verdadeiros amadores», que um príncipe se tinha dirigido a elas (o rei D. Manuel, naturalmente), mas que estava tão apaixonado que só a rainha poderia dar-lhe remédio, tal como só as damas da corte podiam «satisfazer» os cavaleiros que vinham com ele. Então o carro que trazia o jardim retirou-se e «veio o senhor Rei com vinte cavaleiros de entre os principais de sua corte, vestidos de momos com suas máscaras e cimeiras, com grande estrondo de trombetas, e deram duas voltas pela sala dançando, e

depois el-rei começou a dirigir-se ao estrado e a senhora Rainha, quando se apercebeu que era ele, levantou-se e foi recebê-lo a meio do estrado e, aproximando-se el-rei, retirou a máscara e o gorro, e rindo-se com muito prazer fizeram reverência um ao outro e depois foram dançar uma alta e uma baixa» (*L. F. Rebello*, pp. 95 e segs.).

Estes momos exigiam, como se vê, decorações complicadas e trajos luxuosos. Uma espécie de intriga elementar inspirada nos romances de cavalaria permitia apresentar e articular quadros vivos misturados com danças. A parte falada destes espectáculos, porém, era escassa: o «breve» limitava-se em geral a mensagens escritas que as personagens entregavam umas às outras. Muitos destes elementos cénicos vão encontrar-se em Gil Vicente, sobretudo nas comédias de grande espectáculo concebidas para celebrar um acontecimento importante da vida da corte, como *Cortes de Júpiter*, *Frágua de Amor*, *Templo de Apolo* ou *Nau de Amores*. Mesmo a parte inicial de *Dom Duardos*, com as cenas que se desenrolam na corte de Palmeirim, imperador de Constantinopla, é tratada no espírito dos momos.

Mas o que Gil Vicente acrescenta aos momos é o texto falado. Todas estas manifestações — os momos, os entremezes das festas públicas ou as representações litúrgicas atrás evocadas — só são da esfera do teatro pelo lado do «espectáculo». Para fazer disso verdadeiro teatro havia que acrescentar o diálogo de personagens e toda a conseqüente dimensão linguística e literária.

Outros testemunhos

Há outros documentos em que se encontram textos dialogados. Mas, mesmo que possam ser representados,

estes trechos não foram em princípio concebidos como teatro. É o caso de certas cantigas medievais que incluem réplicas por perguntas e respostas. Outro tanto se pode dizer do *Pranto de Santa Maria*, de André Dias, abade de Santo André de Rendufe, publicado em Florença em 1435. Este monólogo não se integra em nenhuma acção dramática. Com as obras de Anrique da Mota já nos encontramos mais perto de um verdadeiro teatro: quatro dos poemas deste autor publicados no *Cancioneiro Geral* de 1516 são autênticas farsas, que podiam perfeitamente ser representadas. Pode-se intitulá-las *O Pranto do Clérigo*, *Farsa do Alfaiate*, *A Lamentação da Mula* e *Farsa do Hortelão*. Mas é muito possível que esses pequenos diálogos tenham sido concebidos unicamente para serem lidos. (Sobre todas estas obras ver *L. F. Rebello*, obra cit.).

Podemos assim concluir: todos estes documentos pré-*vicentinos* nos apresentam, por um lado, espectáculos desprovidos de diálogo, e, por outro lado, e inversamente, diálogos desprovidos de espectáculo. O que lhes falta é essa aliança indissociável de um texto e da representação do actor — porque é isso que constitui o verdadeiro teatro. O que se pode dizer, dentro das limitações dos nossos conhecimentos, é, em suma, que antes de Gil Vicente houve em Portugal elementos que permitiam a criação de teatro, mas que tais elementos não se tinham conjugado numa síntese efectiva. É certo que a documentação de que podemos dispor talvez seja incompleta e que pode ter havido em Portugal um verdadeiro teatro que depois caiu completamente no esquecimento. Mas não se faz História senão com documentos.

2. AS FONTES DE GIL VICENTE

Foi por aquelas razões que a motivação inicial, o impulso que pôs em marcha a obra de Gil Vicente, vieram da Espanha vizinha. As primeiras peças que ele concebeu são imitações das églogas dos poetas de Salamanca Juan del Encina e Lucas Fernández, chegando até a adoptar a língua deles. Mas, a partir desses modestos começos, Gil Vicente foi construindo, por enriquecimentos sucessivos, uma obra de extraordinária diversidade. Como é natural, ela não nasceu do nada. Gil Vicente aproveitou-se de fontes diversas, que os investigadores se têm empenhado em identificar.

Havia, em primeiro lugar, os textos religiosos — o *Antigo* e o *Novo Testamento*, o *Breviário*, as *Horas Canónicas* — de que o autor estava positivamente impregnado e que fecundaram as suas peças de «devação»: a parábola do Bom Samaritano é uma das fontes do *Auto da Alma*, a *Barca da Glória* é uma longa «glosa» do ofício de defuntos, o *Auto dos Quatro Tempos* é um desenvolvimento do *Benedicite* e do *Laudate*, o *Auto da Cananeia* dramatiza uma passagem célebre do *Evangelho de S. Marcos*. E os exemplos poderiam multiplicar-se.

Há em seguida as fontes espanholas, que foram muito importantes. Gil Vicente era perfeitamente bilingue e boa parte da sua cultura foi bebida em livros escritos em castelhano. Leu, como acabamos de ver, Encina e Lucas Fernández. Leu depois o *Amadis* de Montalvo (Saragoça, 1508) e o *Primaleón* (Salamanca, 1516), onde colheu os temas de *Amadis de Gaula* e *Dom Duardos*. A *Propalladia* de Torres Naharro (Nápoles, 1517, e Sevilha, 1520) não pode ter sido ignorada por ele. Todos os grandes textos da literatura castelhana do século precedente, de Juan de

Mena a Frei Ínigo de Mendoza, deviam ser-lhe familiares. A *Celestina* forneceu-lhe um tema muitas vezes explorado nos autos.

Mais ainda: foi através de traduções espanholas que certos textos da literatura universal chegaram até ele. Marcel Bataillon comprovou, por exemplo, que a paráfrase do salmo *Miserere* que figura nas *Obras Miúdas*, foi inspirada na meditação de Savonarola sobre o mesmo texto, lida em tradução castelhana (Bataillon ¹). O tema do *Auto da Sibila Cassandra* provém do romance de cavalaria italiano *Guarino el Meschino*, lido na tradução de Alonso Hernández Alemán que foi publicada em Sevilha em 1512 sob o título de *Guarino Mezquino*. Eugenio Asensio demonstrou que Gil Vicente conheceu a célebre cosmogonia de Bartholomeus Anglicus intitulada *De proprietatibus rerum*, e que a leu, não no original, mas na versão espanhola publicada em Toulouse em 1494 (Asensio ¹). Está provado, do mesmo modo, que entre a tradução portuguesa e a tradução espanhola da *Vita Christi*, era esta última a que preferia.

Conheceu Gil Vicente a antiga literatura francesa? O único contributo muito nítido que se conhece é o episódio do velho juiz de *Floresta de Enganos*, que é uma dramatização da décima sétima novela das *Cent Nouvelles Nouvelles*. A curiosa cena do *Auto das Fadas* em que se apresenta um diabo a exprimir-se em dialecto da Picardia (Teyssier ¹, pp. 281-290) não seria explicável se o francês tivesse sido para ele uma língua inteiramente desconhecida. Mesmo quando não se pode provar uma filiação directa entre tal obra francesa e tal auto, respira-se em Gil Vicente uma atmosfera que faz lembrar sob muitos aspectos o antigo teatro francês. O termo «moralidade» com que ele próprio designa as

suas peças de inspiração religiosa é a transposição do francês «moralité».

No teatro cómico são numerosas as aproximações. Referem-se não só a certos tipos de personagens — frades frascários, peixeiras e regateiras, alcoviteiras, pequenos fidalgos famélicos, etc. — como a temas e cenas inteiras. Assim, a passagem da *Romagem de Agravados* em que Frei Paço submete Bastião, filho do vilão João Mortinheira, a um exame para saber se ele será capaz de ir para padre, explora uma ideia que se encontra muitas vezes no teatro francês, por exemplo na *Farce nouvelle d'un qui se fait examiner pour estre prebstre* ou na *Farce du clerc qui fut refusé à estre prebstre parce qu'il ne sçavoit dire qui estoit le père des quatre fils Haymon*. O tema de *Frágua de Amor* é o da *Farce nouvelle à cinq personages des femmes qui font refondre leurs maris*. Há aí todo um filão que foi ainda muito pouco explorado (ver *Le Gentil*). Mas estas analogias incidem em temas muito gerais e é difícil apontar filiações directas.

As fontes populares portuguesas

Gil Vicente inspirou-se também na tradição popular portuguesa transmitida através do folclore e da literatura oral. O estudo deste vasto domínio é difícil, dado que, por definição, os documentos que lhe dizem respeito são raros. Parte considerável da lírica vicentina pertence a essa categoria. Certas lendas, certos ritos muito antigos que assinalavam as principais datas do ano, sugeriram a Gil Vicente cenas inteiras. Assim, a aparição da moura Tais nas *Cortes de Júpiter* provém das lendas sobre as «mouras encantadas». Numa canção do *Triunfo do Inverno* que é retomada no *Auto da Festa* vê-se surgir a

personagem de «João o Verde». Ora, como lembra Stephen Reckert, este «João o Verde» é o primo do «green man» da tradição inglesa e um e outro são avatares da personagem do «selvagem» (Reckert, p. 46). Trata-se duma representação mítica do Inverno, imolado em cada Primavera num combate ritual.

A tradição popular é veículo, como se sabe, de um sem-número de contos e narrativas orais que mantêm durante séculos uma vida recôndita, passando de boca em boca na sequência de um caminho que se conserva geralmente subterrâneo, só raramente aflorando à superfície da História. O estudo científico desta literatura oral desvenda muitas surpresas. Gil Vicente encontrou nela várias vezes a sua inspiração. Daremos apenas um exemplo, que tem a vantagem de ter sido perfeitamente elucidado num artigo recente de Manuel Viegas Guerreiro (ver *Guerreiro*, na Bibliografia).

No final da *Farsa de Inês Pereira* a heroína, que enviuvou depois duma experiência matrimonial infeliz, casa-se com o néscio Pero Marques, decidida a enganá-lo. Na última cena da farsa vai procurar, às costas do lamentável e complacente marido, um eremita mariola em que reconheceu um antigo apaixonado. Canta então uma canção cujo refrão é o seguinte:

Marido cuco me levades
e mais duas lousas.

Ao que o marido responde:

Pois assim se fazem as cousas.

É assim posta, com toda a evidência, a encenação de um provérbio que, segundo a rubrica do auto, havia sido

proposto a Gil Vicente como tema da farsa: «Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube.» Pero Marques é o asno que leva Inês. Ora Manuel Viegas Guerreiro demonstrou que Gil Vicente se inspirou numa narrativa popular — o «conto de Domingos Ovelha» — do qual cita onze versões recolhidas nas regiões mais diversas da área cultural galego-portuguesa: na Galiza, em Trás-os-Montes, no Minho, na Estremadura, no Algarve e até nos Açores. Numa das versões mais características, proveniente de Pitões das Júnias, no concelho de Montalegre, em Trás-os-Montes, a história passa-se na Galiza. Uma mulher engana o marido com um «abade». O marido desconfia de alguma coisa mas é tão estúpido que a mulher consegue tranquilizá-lo sem dificuldade. Leva-o ao abade que, naturalmente, nega tudo e ela diz-lhe: «Agora, tu és Domingos Ovelha, com o corno retorcido por trás da orelha.» Regressam a casa e a mulher repara que pelo caminho há lousas, pedras achatadas que eram aquecidas no forno para cozer sobre elas as «bôlas» de cereais. Ela pega em duas lousas e o marido instala-a sobre as suas costas. Mas o homem espanta-se de que ela pese tanto. E ela responde-lhe em dialecto a imitar o galego popular: «Ai, Domingos, isto são tchi coussas. Tu levas-me a mim e eu levo as loussas.» Toda esta história é traçada para pôr em relevo a estupidez do marido, que não vê nada nem compreende nada, e não percebe que, carregando às costas a mulher que leva as pedras, acrescenta o peso das pedras ao peso da mulher. Mas o que é interessante, para nós é, evidentemente, que este conto — ou antes: uma variante antiga do conto — inspirou a Gil Vicente a cena final da *Farsa de Inês Pereira*. A referência final das duas lousas ficava

inteiramente ininteligível quando se ignorava a história de Domingos Ovelha.

3. CLASSIFICAÇÃO DOS AUTOS

A *Copilação*, como já se assinalou, reparte as obras completas de Gil Vicente em cinco categorias: 1 — Obras de devação; 2 — Comédias; 3 — Tragicomédias; 4 — Farsas; 5 — Obras miúdas. Desde há muito que os críticos contestam esta arrumação das obras, suspeitando de que foi Luís Vicente o seu autor. As «obras de devação», sem dúvida, constituem o género menos artificial, embora o *Monólogo do Vaqueiro*, que figura à cabeça da primeira parte, não seja sob nenhum aspecto uma peça religiosa. É sobretudo a distribuição dos autos entre «comédias», «tragicomédias» e «farsas» o aspecto que suscita mais numerosas dificuldades. A categoria das «tragicomédias» afigura-se particularmente artificial e pode-se apostar que este género de peças não tinha existência própria como tal para Gil Vicente — e que até o termo que as designa não existia no seu vocabulário.

Os estudiosos vicentistas procuraram, portanto, estabelecer uma outra classificação, mais autêntica e que melhor dê conta da organização da obra no seu conjunto. Teófilo Braga, no livro que intitulou *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*, propôs uma divisão em teatro *hierático, aristocrático e popular*. Para António José Saraiva, podem ser concebidas as seguintes nove categorias: 1 — O mistério; 2 — A moralidade; 3 — A fantasia alegórica; 4 — O milagre; 5 — O teatro romanesco; 6 — A farsa; 7 — A écloga ou auto pastoril; 8 — O sermão burlesco; 9 — O monólogo (*A. J. Saraiva*, pp. 47 e segs.). Laurence Keates

considera, por sua parte, três modalidades: «1 — The religious theatre; 2 — The entertainment; 3 — The satirical play». Quanto a Thomas R. Hart, entende que se despendeu demasiado tempo a classificar a obra de Gil Vicente, mas acrescenta que «a classificação é, apesar de tudo, um instrumento útil na análise literária» (Hart, pp. 16-17). A diversidade destes pontos de vista incita-nos a procurar uma maneira nova de apresentar o problema.

Acontece, de facto, que o próprio Gil Vicente se pronunciou sobre a questão. Na carta-prefácio em espanhol em que oferece *Dom Duardos* a D. João III, fala das «comédias, farças y moralidades» que compôs ao serviço da rainha Dona Leonor. Eram essas, consequentemente, as três categorias em que classificava os seus autos, pelo menos em 1522, data aproximada da apresentação de *Dom Duardos*. Parece-nos assim melhor deixar-nos orientar por esta divisão tripartida. É o que fazem, na esteira de I. S. Révah, muitos críticos actuais (Révah⁵). Procederemos do mesmo modo, não sem deixar de observar que Gil Vicente ignora o termo «tragicomédia» e que designa por «moralidade», sem dúvida, todo o conjunto das suas peças de inspiração religiosa. Como vamos ver, das três categorias teatrais que Gil Vicente criou, a primeira foi a «moralidade». Só depois veio a «farsa» e por fim a «comédia». Esses três tipos de peças dão bem conta da génese e organização da obra. Mas não se apresentam com carácter absoluto e, anos depois da declaração na carta-prefácio de *Dom Duardos*, à medida que Gil Vicente se aproxima do fim da sua carreira, a divisão tripartida esfuma-se.

4. DA ÉCLOGA SALMANTINA À «MORALIDADE»; AS PEÇAS RELIGIOSAS

A obra de Gil Vicente abre com três peças que formam uma série: o *Monólogo do Vaqueiro*, o *Auto em Pastoril Castelhana* e o *Auto dos Reis Magos*. Mesmo levando em conta a imprecisão das datas das duas últimas peças, que apesar das indicações da *Copilação* talvez não se tenham seguido imediatamente ao *Monólogo do Vaqueiro*, é certo que pertencem ao mesmo conjunto. A sua unidade não é temática, visto que a primeira é profana e as duas outras religiosas: é estilística. Trata-se de representações que põem em cena pastores, inspirando-se nas éclogas dos escritores de Salamanca, Juan del Encina e Lucas Fernández. Os diálogos são escritos no espanhol rústico criado por esses autores, estilizando aspectos reais das falas leonesas da região de Salamanca. Essa língua parcialmente artificial era então chamada «estilo pastoril», vindo a ser designada muito mais tarde pelo termo «saiguês». Caracterizava-se por certo vocabulário típico («asmar», «carillo», «chapado», «otear», «quellotrar», «soncas», etc.) e por aspectos fonéticos, o mais importante dos quais é a palatalização característica dos dialectos leoneses: o *l* pronuncia-se como *ll*, o *n* como *ñ* (por exemplo, «llatín» por «latín», «ñunca» por «nunca»).

Nas três pequenas peças de que vimos falando, Gil Vicente imita, por conseguinte, os escritores salmantinos — e é uma imitação integral que se manifesta ao mesmo tempo na inspiração geral e na língua, no fundo e na forma.

O «*Monólogo do Vaqueiro*»

Foi por este pequeno trecho de uma centena de versos que tudo começou. Estamos numa terça-feira, 7 de Junho de 1502, na câmara da rainha Dona Maria, no velho palácio da Alcáçova. A rainha deu à luz, na véspera, o príncipe João, futuro D. João III. Estão presentes, além do rei e da rainha, a «rainha velha» Dona Leonor, a infanta Dona Beatriz, mãe do rei, e a duquesa de Bragança. Um vaqueiro irrompe na sala, deslumbrado ante as maravilhas de tal lugar. Apresenta os seus cumprimentos ao recém-nascido e à família real e anuncia a entrada de trinta companheiros, «porquerizos y vaqueros», que trazem oferendas de leite, ovos e queijo. É esse o rito da «visitação». Com essa palavra se designavam as visitas que os rendeiros faziam ao seu senhor, especialmente no dia de Natal, para lhe oferecerem vários presentes (ver *Dicionário* de Bluteau). É neste sentido muito particular que o *Monólogo do Vaqueiro* constitui, como se diz na rubrica da *Copilação*, uma «visitação».

O «*Auto em Pastoril Castelhana*»

A segunda peça da série é uma écloga de Natal. Os pastores velam na noite, tagarelando, e depois adormecem. O anjo desperta-os e anuncia-lhes o nascimento do Redentor. Dirigem-se para o Presépio, apresentam as suas oferendas ao recém-nascido, cantam e dançam; e, a terminar, evocam as profecias relativas à Virgem e a Cristo.

O «*Auto dos Reis Magos*»

A terceira destas pequenas peças foi concebida para a festa da Epifania, que se celebra em 6 de Janeiro. Pastores dirigem-se a Belém para visitar o Menino que acaba de nascer. Perdem-se no caminho e encontram um eremita e um cavaleiro da escolta dos Reis Magos. Os Reis chegam também e a breve representação termina com um vilancete cantado diante do Presépio.

Estas três éclogas não deixam entrever, de modo algum, o rico desenvolvimento que levará Gil Vicente às suas grandes «moralidades». É esse desenvolvimento que nos cumpre agora estudar, seguindo passo a passo o desenrolar do seu teatro religioso.

O «*Auto de São Martinho*»

Este auto minúsculo foi representado nas Caldas (Caldas da Rainha) pela festa do *Corpus Christi*. É o único exemplo de «vida de Santo» que nos foi legado por Gil Vicente. Este género, como é sabido, está largamente representado no antigo teatro francês. A peça, escrita em espanhol corrente, põe em cena o episódio célebre em que São Martinho dá a um pobre parte da sua capa.

O «*Auto da Fé*»

Em 1509, além do *Auto da Índia*, Gil Vicente escreveu a sua primeira farsa. Já a apreciaremos mais adiante. Foi no ano seguinte, em 1510, que o nosso autor deu um passo decisivo de progresso na elaboração do seu teatro religioso com o *Auto da Fé*. É também uma peça de Natal.

A representação decorreu na capela do palácio de Almeirim. O rei e toda a corte assistem às matinas (na noite de 24 de Dezembro, antes da missa da meia-noite). Dois pastores, exactamente idênticos aos de Encina, manifestam um deslumbramento cómico ante coisas tão belas. Entra então em cena a personagem alegórica da Fé, que lhes explica o sentido da Festa do Natal. Leva-os ante o Presépio e tudo termina em canções. A Fé fala em português — e esta circunstância contribui para a originalidade da peça relativamente às éclogas salmantinas. O recurso à alegoria aproxima-a das «moralidades» que são então vulgares no teatro europeu, sobretudo em França.

O «*Auto da Sibila Cassandra*»

Novo progresso se regista com o *Auto da Sibila Cassandra*. Reencontram-se nesta peça de Natal, representada em 1513, os dois temas tradicionais herdados dos salmantinos: a anunciação pelos Profetas da vinda do Redentor e a cena final da adoração de Jesus no Presépio. Mas a invenção original de Gil Vicente é a introdução no contexto das Sibilas, profetisas pagãs que também tinham previsto, à sua maneira, o nascimento de Cristo. Ao lado da sibila Erutes (Erythrea), da sibila Peresica (Pérsica) e da sibila Cimeia (Cumeia, de Cumas), apresenta-se Cassandra, filha de Príamo, que na tradição grega possuía também o dom da profecia. Gil Vicente faz dela a protagonista da peça e apresenta-a sob a figura duma jovem camponesa. Cassandra, na sua qualidade de profetisa, sabe que o Redentor deverá nascer duma virgem e, por presunção, imagina que essa virgem é ela. A história não foi inventada por Gil Vicente: encontrou-a

em *Guerino il Meschino*, romance de cavalaria italiano composto no começo do século XV e que deve ter lido, como já se inculcou atrás, numa versão castelhana.

Foi em torno dessa base que mestre Gil construiu a sua pastoral natalícia. Os profetas da Antiga Lei, que são Salomão, Isaías, Moisés e Abraão, são apresentados como camponeses. Cassandra recusa-se obstinadamente a desposar Salomão, que pede a sua mão. E confessa a razão da sua recusa: ela é a virgem que deverá gerar o filho de Deus. Então o tema pastoril esbate-se. Os quatro Profetas e as três outras Sibilas anunciam a vinda do Messias. Essa revelação abre os olhos a Cassandra, que reconhece ter pecado por orgulho. Ora a primeira qualidade da mãe do Salvador tem de ser, precisamente, a humildade. A peça termina com a cena tradicional do Presépio. Desvenda-se uma espécie de quadro vivo em que Cristo recém-nascido aparece nos braços de Maria, cercado por anjos. Profetas e Sibilas adoram-no devotamente.

A «Barca do Inferno»

Chegamos assim aos anos de 1517-18-19, que marcam o apogeu da «moralidade» religiosa em Gil Vicente com as obras-primas que são a série das três *Barcas* e o *Auto da Alma*. Fala-se muitas vezes da «trilogia das *Barcas*». A designação é imprópria. Quando Gil Vicente compôs a primeira destas três peças não previa que duas outras se seguiriam, que depois do Inferno viriam o Purgatório e o Paraíso. Graças à «folha volante» da Biblioteca Nacional de Madrid dispomos do texto autêntico desta obra, representada sem dúvida em 1517. Este folheto foi provavelmente publicado no decurso de 1518, ou seja,

em data anterior à *Barca do Purgatório* (Natal de 1518) e à *Barca da Glória* (Sexta-feira Santa de 1519). Ora a rubrica da folha volante começa com as seguintes palavras: «Auto de moralidade composto per Gil Vicente.» E o cólofon inscreve: «Auto das Barcas que fez Gil Vicente per sua mão, carregado e empremido per seu mandado.» A peça é designada, por conseguinte, como «auto de moralidade» e o único título fixado no final é o de *Auto das Barcas* (note-se bem: no plural).

A cena, efectivamente, representa a margem de um rio — o rio do «outro mundo» — com duas barcas prestes a partir: uma delas, conduzida por um anjo, leva ao Paraíso; a outra, conduzida por um diabo, leva ao Inferno. Uma série de personagens vão chegando à praia: são os mortos que acabam de deixar o mundo. Aparecem sucessivamente um fidalgo acompanhado pelo seu Moço, que traz uma cadeira; um Onzeneiro (usurário) com uma grande bolsa; um Parvo; um Sapateiro carregado de formas; um Frade trazendo uma rapariga pela mão e armado com uma espada; uma Alcoviteira carregada com «seiscentos virgos postiços / e três arcas de feitiços»; um Judeu com um bode às costas; um Corregedor com processos («feitos»), logo seguido por um Procurador com livros; e, a terminar, um homem que acaba de morrer enforcado e que vem ainda com a corda ao pescoço. Todas estas personagens vão para o Inferno, com excepção do Parvo, que é salvo pela sua simplicidade de espírito e que fica na margem (= o Purgatório) esperando a vez de ser admitido no Paraíso. Após este desfile de pecadores chegam quatro cavaleiros de Cristo que «morreram em poder de mouros» e que são imediatamente acolhidos na barca de salvação.

Nada pode ser mais característico da arte vicentina do que a composição «processional» desta peça. Não há nela enredo, no sentido usual do termo, mas um desfile de cenas simétricas. Cada um dos pecadores começa por dirigir-se para a barca do anjo mas é repellido e inexoravelmente obrigado a entrar na do diabo — com uma variante significativa para o Judeu que, sendo excluído da sociedade regular e, portanto, até da sociedade dos condenados, será levado a reboque. Cada personagem é portadora de um objecto simbólico: a cadeira do Fidalgo, a bolsa do Onzeneiro, as formas do Sapateiro, etc. — objectos que são como emblemas e que materializam o pecado sob cujo peso são esmagadas. Os diálogos que cada um trava com o anjo, com o diabo e com as outras personagens não deixam lugar a qualquer esperança: sabe-se logo que serão condenadas todas. Nenhuma discussão é possível, nenhum arrependimento é admitido — e as falas que trocam só têm a vantagem de porem em evidência as culpas pelas quais são condenadas. A composição por cenas sucessivas poderia dar uma impressão de repetição e de monotonia. Mas Gil Vicente supre esse inconveniente pela diversidade das personagens, pela intervenção progressiva na conversa dos condenados que já embarcaram e pelo papel do Parvo, único que, juntamente com os cavaleiros de Cristo da última cena, será salvo.

A *Barca do Inferno* é uma peça de riqueza excepcional, desenrolando-se em vários planos e dilatando-se em várias dimensões. É uma evocação de certos tipos sociais do Portugal quinhentista. É também uma sátira feroz contra os grandes e os poderosos — o aristocrata orgulhoso, o frade dissoluto, o juiz corrupto — mas não poupa os pecadores de condição mais modesta. Ao

mesmo tempo que uma meditação terrificante sobre os mostérios do «Além», é uma peça de franca comicidade. Globalmente, a *Barca do Inferno* é uma obra-prima incontestável.

A «Barca do Purgatório»

O tema das barcas de além-túmulo era de tal riqueza que Gil Vicente o retomou alguns meses mais tarde na *Barca do Purgatório*, representada no Natal de 1518. O título tradicional, que se mantém, é ainda mais impróprio do que o de *Barca do Inferno*, dado que mais uma vez há em cena duas embarcações — as do Inferno e do Paraíso — e os mortos condenados a «purgar» os seus pecados antes de serem admitidos no Paraíso ficam muito simplesmente na margem do rio, como acontece com o Parvo na primeira peça. O Purgatório é apenas a margem do rio.

Após uma introdução em que se vê a barca do diabo «còs remos quebrados / em seco», por ser festa de Natal, a peça desenrola uma série de cenas simétricas. A composição «processional» é a mesma da *Barca do Inferno*. Há ao todo seis «defuntos» que são, pela ordem de cena: um Lavrador, uma Regateira, um Pastor, uma Pastora Menina, um Menino de tenra idade e um Taful. À chegada de cada um deles, o diabo lembra-lhe os seus pecados. Depois intervém o anjo da barca do Paraíso, que profere o veredicto. Os quatro primeiros são condenados ao Purgatório, o que significa que ficarão na margem do rio o tempo necessário para «purgarem» os seus pecados. Mas os dois últimos têm destino diferente: o Menino de tenra idade é imediatamente

salvo e embarca com o anjo; o Tافل, pelo contrário, é condenado e toma lugar na barca do diabo.

A galeria de personagens na *Barca do Purgatório* só inclui mortos de condição modesta. Nada de figuras importantes como o Fidalgo ou o Corregedor, nada de eclesiásticos, apenas trabalhadores humildes. A ordem em que se apresentam é disposta de maneira a produzir certos efeitos. Até à quinta personagem há uma progressão no sentido da simplicidade e da inocência, alternando homens e mulheres. Chega-se assim ao Menino de tenra idade em que incarnam a perfeita inocência e a plenitude da infância. Por isso será salvo. Depois passa-se sem transição para o Tافل, pecador sem perdão que irá para o Inferno.

Embora a *Barca do Purgatório* se apresente como uma espécie de continuação ou complemento da *Barca do Inferno*, as personagens que naquela peça desfilam são menos coerentes: quatro delas incarnam ofícios ou tipos humanos e as outras duas (a Pastora Menina e o Menino de tenra idade) idades da vida. Enquanto os pecadores da *Barca do Inferno* são sempre portadores de um objecto simbólico representando os seus pecados e todos estes objectos são altamente significativos do peso das culpas que os acabrunham, o tema não é mantido, a não ser parcialmente, na *Barca do Purgatório*. A Regateira traz um «canistrel», como é óbvio, e esse instrumento fundamental do seu ofício representa bem as desonestidades de que se tornara culpada. Quanto ao Lavrador, vem «com seu arado às costas». Mas se este caracteriza bem o seu ofício como uma espécie de emblema, não se vê que tenha qualquer ligação com os seus pecados. Quanto ao Tافل, imagina-se sem custo que também ele traga o instrumento que o perdeu e que

só pode ser um enorme baralho de cartas. Mas o texto não diz nada a este respeito. As outras personagens não trazem nada consigo.

Apesar destas inconseqüências, há na *Barca do Purgatório* uma intensidade de vida de plenitude rara. O Lavrador e a Regateira são, sob este aspecto, particularmente sugestivos. O humilde camponês vestido de burel e a peixeira de linguagem desbocada que entra «oufana e dando o quadril» representam uma humanidade média que não é inteiramente honesta nem absolutamente culpada — e não se sabe antecipadamente se serão condenados ou absolvidos. O Lavrador não é, decerto, um inocente e deslocava de tempos a tempos os limites dos seus campos. Mas teve uma rude vida de trabalho e de sacrifício:

Que queira ser pecador
o Lavrador?
Não tem tempo nem lugar
nem somente d'alimpar
as gotas do seu suor.

A Regateira, por seu turno, punha por vezes água no leite, mas de um modo geral é antes boa mulher e sabe rezar à Virgem com humildade e arrependimento. Há nestas personagens uma complexidade que as torna simpáticas. Ao contrário dos pecadores declarados da *Barca do Inferno* são feitos da massa da nossa média humanidade.

A «Barca da Glória»

Com a *Barca da Glória* a renovação do tema é completa. A peça foi representada na Sexta-feira Santa do ano de 1519, que caiu em 22 de Abril. Mas há entre as duas obras toda a diferença que separa a alegria do Natal do dolorismo da Crucificação. Além disso, as personagens que chegam à margem do rio de além-túmulo são agora grandes da sociedade, quer na vida civil quer na Igreja. É talvez por isso que a peça foi toda ela escrita em castelhano, ao contrário das outras duas, integralmente em língua portuguesa. Apresentam-se na ordem hierárquica de cada um dos grupos a que pertencem: um Conde, um Duque, um Rei e um Imperador; depois, um Bispo, um Arcebispo, um Cardeal e um Papa. São introduzidos sucessivamente pela figura alegórica da Morte, que parece tirada da *Danza de la Muerte* castelhana (*Asensio* ²).

As oito cenas correspondem às oito personagens e são duma simetria perfeita. Será pouco dizer que o auto foi concebido, como as outras duas *Barcas*, segundo um plano processional; desenrola-se antes como uma espécie de cerimónia ritual, pode-se dizer: como um bailado fúnebre. Cada defunto tem primeiro que haver-se com o Diabo, que lhe lembra a sua vida de pecado e o convida a entrar na sua barca. Cada um dirige-se então ao Anjo da outra barca e recita passagens do ofício dos mortos. Nenhum, porém, é admitido na barca da salvação. Os oito dignitários civis e eclesiásticos apresentam-se, à medida que se sucedem as cenas simétricas, ajoelhados na margem em atitude suplicante.

Os belos textos latinos do ofício dos mortos, glosados em castelhano por cada personagem, são assim o tema

dominante desta obra. Estes textos, extraídos na sua maior parte do *Livro de Job*, dizem o nada do homem confrontado com o sofrimento e a morte. São um longo grito de súplica dirigido a Deus: «Parce mihi», «perdoame, que nada são os meus dias». «Taedet anima mea»: «a minha alma tem tédio à minha vida. Livra-me, Senhor, da morte eterna. Lembra-te, meu Deus, que a minha vida é um sopro. Desde o mais profundo clamei a ti, Senhor». A repetição insistente destes textos faz da *Barca da Glória*, que foi representada numa igreja, uma espécie de cerimónia religiosa.

Mas o que acontece aos oito pecadores? As acusações lançadas contra eles são temerosas e a sua responsabilidade é tanto maior quanto mais alta era a sua posição. O Rei deixou-se adorar sem se lembrar de que, como todos os homens, era feito de terra. O Imperador foi cruel e extravagante. Os quatro representantes da Igreja foram sôfregos de riquezas, duros com os humildes, apodrecidos pela ambição, vivendo na luxúria e na simonia. Perante tão pesadas cargas de pecado, haveria todas as razões para crer que os oito acusados iriam para o Inferno. E, efectivamente, o Anjo prepara-se para os abandonar à sua sorte, lamentando que «ánimas tan escogidas» sofram tal destino.

É então que se produz uma cena inesperada, assim resumida na *Cópilação*: «Neste passo os Anjos desferem a vela em que está o crucifixo pintado e todos assentados de joelhos lhe dizem cada um sua oração.» Seguem as oito orações e, depois delas: «Não fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas, e as almas fizeram em roda ãa música a modo de pranto com grandes admirações de dor, e veo Cristo de Ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e

os levou consigo.» Assim os oito pecadores, contra toda a expectativa, foram salvos por intervenção directa de Cristo.

Como interpretar esta reviravolta? É bem claro que Cristo os faz beneficiar duma graça especial, que é um dos efeitos dos méritos da sua paixão. Mas o leitor moderno não poderá reprimir um movimento de surpresa e até de perplexidade. Então os pecadores são salvos por se tratar de grandes personagens? Gil Vicente, poeta oficial da corte, teria recuado ante o que podia haver de escandaloso na condenação das «altas hierarquias», dado que se dirigia ao rei? Era ele assim tão dócil em face do poder estabelecido?

Cumpre abordar este problema de frente e sem reticências. Gil Vicente condena os homens e respeita as funções. É ao mesmo tempo implacável com os indivíduos, sejam eles imperadores ou papas, e respeitoso com os cargos que exercem. Profundamente religioso, crê na igualdade fundamental de todos os homens perante a lei moral e perante a morte. Mas, pertencendo ao pessoal da corte, vivendo na roda do rei (que assistia à representação), deseja a manutenção das ordens e das hierarquias. Estas atitudes são, talvez, contraditórias e inconciliáveis — mas a tensão que elas exprimem era normal, sem dúvida, num homem como Gil Vicente, tomando em consideração o contexto social e cultural em que se integrava.

O «*Auto da Alma*»

Foi para a Quinta-feira Santa de 1518 (*Mello Moser*, pp. 88-92), caindo a 1 de Abril — por conseguinte entre a *Barca do Inferno* e a *Barca do Purgatório* — que Gil Vicente

compôs o *Auto da Alma*. Esta peça pertence bem marcadamente à mesma série das *Barcas*, pois nos mostra a alma humana entre o Diabo e o Anjo, entre a perdição e a salvação. Trata-se duma alegoria, cujo conteúdo e significação se explicam no argumento inicial:

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos
estalagens para repouso e refeição dos cansados
caminhantes, assi foi cousa conveniente que
nesta caminhante vida houvesse ãa estalajadeira
para refeição e descanso das almas que vão caminhando
para a eterna morada de Deus. Esta estalajeira das almas
é a madre Santa Igreja, a mesa é o altar,
os manjares as insígnias da paixão.

A alegoria é igualmente explicada numa cena inicial por Santo Agostinho, que, com os três outros grandes doutores da Igreja latina — São Jerónimo, Santo Ambrósio e São Tomás — rodeiam a Igreja «estalajadeira». Seguidamente a «moralidade» desenvolve-se em duas partes. Vê-se primeiro a Alma Humana, representada por uma mulher, que marcha por um caminho na direcção da estalagem da Igreja. Ao longo desse caminho da salvação é solicitada pelas exortações contraditórias do seu Anjo da Guarda, que a impele para diante, e do Diabo, que a puxa para trás. Um exorta-a ao esforço e ao sacrifício, outro convida-a a divertir-se pelo caminho e a tirar proveito da vida. A Alma é livre — livre para se perder ou para se salvar. Durante algum tempo parece sucumbir às diligências do Diabo, de que chega a aceitar ornamentos profanos. Mas a seguir retoma o domínio de si, prossegue o seu caminho e chega à estalagem da Igreja. Começa então a segunda parte da peça. A Alma confessa as suas culpas e é acolhida pela Igreja e pelos quatro Doutores. Ouve uma bela oração

rezada por Santo Agostinho e é-lhe servida seguidamente uma refeição mística constituída pelas insígnias da Paixão: os azorragues, a coroa de espinhos e os pregos da cruz. A Alma despe-se dos ornamentos profanos e adora o crucifixo. Assim a alma humana, se consegue resistir às tentações do demónio e optar pela via difícil do sacrifício, será reconfortada pela Igreja graças aos méritos da paixão de Cristo.

Esta bela «moralidade» está recamada de símbolos e há nela muito mais do que a comparação tradicional da vida com um caminho. I. S. Révah demonstrou que ela provém da interpretação alegórica da parábola do Bom Samaritano inserida na *Vita Christi* de Ludolfo de Saxe. Na narrativa do *Evangelho de São Lucas*, um homem que desce de Jerusalém a Jericó é atacado por salteadores que o maltratam e o despojam. Um sacerdote e um levita passam por ele sem o socorrer. Mas um samaritano em viagem trata-lhe os ferimentos e leva-o a uma estalagem, deixando ao hospedeiro dois dinheiros para que tome conta dele. Segundo a interpretação alegórica, o viajante representa Adão, isto é, o género humano. Os salteadores que o atacam são os diabos. O samaritano é Cristo e a estalagem é a Igreja. Em tudo isso se reconhece, de facto, o esquema do *Auto da Alma*. Mas a «moralidade» de Gil Vicente é muito mais rica de sentido. Fernando de Mello Moser assinalou, por exemplo, que a refeição mística da Alma é a dramatização das duas missas da Quinta-feira Santa — a missa da reconciliação dos penitentes e a da «Cena Domini», em que se fazia a «reservatio» das hóstias que seriam ministradas no dia seguinte (Mello Moser, pp. 86-92).

Pelo que nos toca, somos especialmente sensíveis ao interesse dramático da primeira parte do auto. Ao passo

que nas Barcas as almas dos mortos aguardam o veredicto de um julgamento que se reporta a actos já praticados e dos quais já não se pode voltar atrás, nesta peça de Gil Vicente assiste-se ao próprio drama da salvação. A Alma é livre e responsável e joga o seu destino sob os nossos olhos. Daí a palpitação viva e a profundidade humana dessas cenas.

O «*Auto dos Quatro Tempos*»

A data exacta desta peça é ignorada, mas deve ter sido composta ainda durante o reinado de D. Manuel. É, mais uma vez, um auto de Natal. A sua inspiração é tão original que os comentadores se sentiram por muito tempo embaraçados na sua apreciação. Aparece primeiro um serafim que, acompanhado por um arcanjo e dois anjos, vem visitar o Presépio onde se encontram a Virgem e o Menino. Chegam a seguir as quatro estações — os Quatro Tempos — representadas por personagens alegóricas. O Inverno é um pastor cuja linguagem apresenta ainda traços «saiagueses» e que caminha penosamente sob o frio e na neve. O Verão (chamava-se então Verão à estação do ano que é hoje designada por Primavera) é representado por um jovem que traz consigo flores. O Estio (a estação quente a que se chama hoje Verão) treme com febres. Só o Outono é insignificativo. Entra depois Júpiter, que anuncia o fim das antigas divindades. As quatro estações juntam-se a ele para apresentar a Jesus recém-nascido, não as humildes dádivas dos pastores tradicionais, mas o universo inteiro: os astros do céu, as montanhas e florestas, os quatro rios do Paraíso, as geadas do Inverno, a vida fervilhante da

natureza primaveril. E, para terminar, o rei David junta-se a eles na figura de um pastor e oferece a Jesus o sacrifício do seu «espírito atribulado» e do seu «coração contrito». Quase não há diálogos nesta peça. É antes uma série quase contínua de monólogos e de recitativos. O tema é grandioso. O universo inteiro invade o pequeno palco do teatro vicentino, ou antes, a igreja ou capela em que fora instalado o Presépio, e submete-se ao Menino Jesus. Eugenio Asensio vê nisso, com razão, uma adaptação dramática de alguns dos textos que eram recitados em 24 de Dezembro nas matinas do Natal, particularmente o «Benedicite» e o «Laudate Dominum de coelis», em que os anjos, os astros, a chuva, o frio do Inverno e o calor do Verão, as montanhas, os rios e todos os animais do mundo são convidados a louvar e abençoar o Senhor (*Asensio*¹, pp. 83-85). É esse, também, o tema de muitas representações plásticas da Idade-Média em que se vê Deus rodeado por uma floresta de símbolos que representam a infinita variedade das coisas.

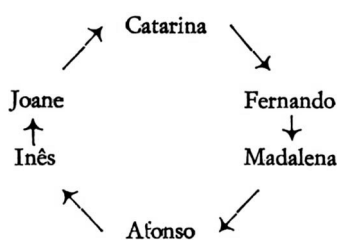
O «*Auto em Pastoril Português*»

O rei D. Manuel I morreu em 13 de Dezembro de 1521. Durante o reinado de D. João III, embora tentado por outros temas de inspiração, Gil Vicente não deixou de escrever «moralidades» religiosas. O *Auto em Pastoril Português*, representado no Natal de 1523 em Évora, assinala a lusitanização completa da representação dos pastores que vêm adorar o Menino no Presépio. A representação pastoril inicial é, aliás, de extensão desmesurada em relação à cena final diante do Presépio. Por outro lado, o auto é precedido de um argumento

chocarreiro recitado por um Lavrador, que acertaria melhor numa farsa do que numa «moralidade». A longa cena dos pastores é também uma pequena farsa, concebida para ilustrar uma fórmula de tom proverbial:

Isto chamam amor louco:
Eu por ti e tu por outro.

Efectivamente, o dramaturgo imagina três pares de pastores que se amam uns aos outros sem que nenhum desses amores seja correspondido. E de tal modo que esta situação sentimental pode ser representada por uma espécie de círculo vicioso:



A peça é construída como um bailado. Pastores e pastoras atraem-se e repelem-se de tal maneira que o espectador percorre esta «ronda de amor» no sentido das flechas indicadas no nosso esquema. Depois, tudo recomeça rapidamente no sentido contrário. O ambiente geral de farsa é acentuado pelo emprego duma linguagem rústica muito acentuada, bem como por uma viva sátira anti-clerical que consiste em apresentar os padres como incorrigíveis perseguidores de saias.

O «*Breve Sumário da História de Deus*»
e o «*Diálogo sobre a Ressurreição*»

Estas duas peças, cuja data é difícil de precisar (1526 ?-1527 ?-1528 ?), foram concebidas como um conjunto único. O tema é a história da Salvação, desde a Queda até à Ressurreição. Nenhuma das restantes obras religiosas de Gil Vicente se aproxima tanto como estas, pela sua inspiração e concepção, dos «mistérios» que eram representados pela mesma época no resto da Europa e particularmente em França. Mas as dimensões dos textos vicentinos são muito mais modestas. Para chegar a este «resumo» Gil Vicente só reteve alguns episódios da imensa história que pretendeu evocar. E, quando não pode apresentar os acontecimentos, contenta-se em fazê-los narrar pelas personagens. Algumas figuras do *Breve Sumário* participam no conjunto da acção: os diabos (Lúcifer, Satan e Belial) e as alegorias do Mundo, do Tempo e da Morte. A peça divide-se em três partes correspondentes à Lei da Natureza (a queda de Adão e Eva, Abel e Job), à Lei da Escritura (os profetas representados por Abraão, Moisés, David e Isaías) e à Lei da Graça (São João Baptista e Cristo). Todas as personagens, desde a Queda, estão destinadas a morrer. Quando o Tempo assim decide, a Morte leva-as para as trevas do Limbo. Mas, por fim, Cristo crucificado entra no Limbo e liberta os prisioneiros que se encontravam nele.

Depois desta peça, embebida de textos bíblicos e marcada por uma espécie de solenidade intemporal realçada pelos versos em «arte maior», o *Diálogo sobre a Ressurreição* foi concebido como obra chocarreira. Apresentam-se nela três rabinos, descritos como Judeus

portugueses, que se recusam a crer nos centuriões encarregados de guardar o túmulo de Cristo quando estes, assimilados também a Judeus da época, vêm anunciar-lhes que Jesus ressuscitou.

O «*Auto da Feira*»

Esta peça de Natal é das que se apresentam com data incerta — mas deve ter sido quase contemporânea do *Breve Sumário*. A evolução já observada a propósito do *Auto em Pastoril Português* é aqui ainda mais acentuada. O Presépio de Natal é esquecido ou, melhor, só é recordado no final. Toda esta «moralidade» é construída em torno duma ideia central, que é a do comércio. Cenas de estilos muito diferentes desfilam ante os olhos dos espectadores, reportando-se todas elas a trocas comerciais, a actos de compra e venda. Assim, depois de um monólogo de Mercúrio, deus do comércio, assiste-se aos preparativos duma feira. De um lado está uma loja ao cuidado do Tempo e de um serafim, onde se vendem as virtudes; do outro lado, uma loja onde se encontra um diabo «bufalinheiro» e onde se vendem os vícios. Apresenta-se em seguida uma figura alegórica de Roma, ou seja, do Papado. Pretende comprar «paz, verdade e fé». Mas estas mercadorias, de que tem necessidade urgente, só podem ser adquiridas «a troco de santa vida» e não «a troco de perdões». Toda esta cena constitui uma sátira de extrema violência contra a Roma pontifícia, apresentada como depravada e simoniaca. Segue-se, sem transição, uma cena de farsa que poderia intitular-se «mulheres à venda». Dois camponeses querem vender mutuamente as suas consortes. Uma é «brava» e outra «mansa». Mas a brava

mostra-se tão brava que o pretendente a comprador já não a quer e cada um fica com a sua. Por fim, o auto termina com o espectáculo colorido duma feira rústica. Só então se lembra que é Natal: rapazes e raparigas vêm dançar ante o Presépio.

O *Auto da Feira* situa-se, por conseguinte, no remate duma evolução que esvaziou completamente a antiga écloga de Natal do seu conteúdo litúrgico, transformando-a numa alegoria satírica ou farsa de chacota.

O «*Auto da Cananeia*»

Representado em 1534 no mosteiro de Odivelas, a pedido da abadessa Dona Violante Cabral, o *Auto da Cananeia*, é talvez a última obra religiosa de Gil Vicente. A peça compõe-se de cenas diversas cuja unidade não se reconhece facilmente à primeira leitura. Começam por apresentar-se as três Leis — a da Natureza, a da Escritura e a da Graça — sob a figuração alegórica de três pastoras. Depois vem Cristo, acompanhado por seis apóstolos, aos quais ensina o «Pater». O espectáculo restante põe em cena, como anunciava o título, a história da Cananeia, tal como se lê no *Evangelho de São Marcos*. Esta mulher, sendo Cananeia, é uma estrangeira. A filha está possessa de um demónio e ela suplica a Cristo que a liberte. Cristo começa por recusar, declarando que é somente responsável pelo povo judaico. Mas a Cananeia insiste, numa oração de tal humildade que Cristo acaba por lhe fazer a vontade. Parece evidente que o tema desta «moralidade» é o valor da oração. É esse, com efeito, o assunto que une a cena do «Pater» com a da Cananeia.

O «*Auto de Mofina Mendes*»

A fixação da data desta «moralidade», pela qual terminaremos o exame do teatro religioso de Gil Vicente, é extremamente difícil. Talvez tenha sido composta em dois tempos. É o que sugere I. S. Révah, que aponta para a primeira redacção a data de 1515 e para a segunda a de 1534 (Révah⁸, p. 1166). Trata-se, mais uma vez, duma peça de Natal. Mas, diferenciando-se nisso do *Auto em Pastoril Português* e do *Auto da Feira*, a inspiração religiosa é nela dominante. Intitulou-se inicialmente *Os Mistérios da Virgem*. Após uma introdução constituída por um sermão chocarreiro proferido por um frade, a «moralidade» organiza-se em duas partes, separadas por um entreacto pastoril. A primeira parte é uma Anunciação. A Virgem, cercada pelas suas damas de honor que são as alegorias da Pobreza, da Humildade, da Fé e da Prudência, recebe a visita do Anjo a anunciar-lhe que, se o consentir, será a mãe do Salvador; e ela responde: «Ecce ancilla Domini». A segunda parte é uma Natividade e termina com a adoração do Menino no Presépio.

Entre a Anunciação e a Natividade situa-se o entreacto pastoril de Mofina Mendes. Os pastores do Natal são aí apresentados com caracterização realista e falam o português rústico. Mofina Mendes está ao serviço de um deles. O nome de Mofina Mendes é, evidentemente, significativo, transformando desde logo a personagem numa alegoria. A «mofina» é a infelicidade; e, quanto ao patronímico «Mendes», muito frequente em cristãos-novos, evoca (sem ter qualquer parentesco etimológico com ele) o termo antigo «medês», que significava «mesmo». Mofina Mendes é, pois, a «Infelicidade mesma» (Teyssier²). E, efectivamente, a jovem Mofina Mendes, na

cena pastoril, só acumula desaires, perdendo os animais que lhe são confiados. O seu patrão, para lhe pagar, dá-lhe um pote de azeite; e a jovem estouvada imagina tudo o que poderá comprar com o dinheiro que receber pela venda do azeite. Fica tão contente com as suas fantasias que se põe a dançar — e o pote despedaça-se no chão. Com a perda do azeite, Mofina Mendes vê dissiparem-se as suas ilusões. Reconhece-se nesta história um apólogo muito antigo, que é reproduzido em Espanha na «Dona Truana» do *Conde Lucanor* e em França na «Perrette» de La Fontaine.

Deve entender-se este episódio pastoril como um simples entreacto? A nosso ver, Gil Vicente pôs nele uma intenção mais profunda. Mofina Mendes é a alegoria da Infelicidade e a perda do seu pote de azeite é para ela mais uma catástrofe entre muitas outras. Não será ela a imagem da humanidade da Lei Antiga, votada à desgraça? A colocação do episódio entre a Anunciação e a Natividade sugere esta interpretação. Cristo não nasceu ainda e só ele fará sair os homens da sua condição desesperada. E mais ainda: a pastora incorrigível, com o seu apelido de Mendes, tão frequente em cristãos-novos, não será a imagem do povo judaico, votado à infelicidade por se ter mantido fiel à antiga lei e ter recusado a Redenção?

5. AS FARSAS

Gil Vicente começa a sua carreira por peças religiosas mas passa sem demora para a farsa. A primeira obra de inspiração cómica que compôs foi o *Sermão à Rainha Dona Lianor*. Este «sermão» parodístico e chistoso foi

proferido em Abrantes em 3 de Março de 1506, Terça-feira Gorda. Mas a sua primeira farsa propriamente dita é o *Auto da Índia*.

O «*Auto da Índia*»

Esta obra data de 1509. Diferenciando-se de todos os autos religiosos que anteriormente analisámos, o *Auto da Índia* é uma peça de enredo. A intriga desenrola-se ao longo de vários anos, com abreviações cronológicas que lhe imprimem um andamento ágil e vivo. Além disso a encenação só é possível por meio de decorações simultâneas. Todos estes aspectos inculcam que não se trata, de modo algum, da tentativa de um estreamento. Tem-se a impressão, pelo contrário, de que ao escrever esta primeira farsa Gil Vicente se instala desenvoltamente nas regras de um género antigo com que já estava familiarizado.

A heroína é uma mulher de Lisboa cujo marido parte para a Índia. Durante a sua ausência, que dura alguns anos, a mulher assim deixada sozinha leva vida divertida, com a cumplicidade da criada, e mantém ao mesmo tempo duas ligações. Enquanto um dos amantes está dentro de casa, o outro espera à porta, impaciente. Mas, entretanto, o marido volta da Índia, tão pobre como quando partira, e narra as suas campanhas, que não tiveram nada de heróico nem nobilitante:

Fomos ao rio de Meca,
pelejámos e roubámos.

A mulher, por seu lado, mentindo com tranquila impudência, afirma que esteve roída de saudades durante a ausência do seu querido esposo. E, para terminar, marido e mulher, felizes e despreocupados, retomam pacificamente a vida em comum como se nada se tivesse passado.

O *Auto da Índia* afigura-se um contraponto das ideias feitas, da moral corrente e da ideologia oficial. Em tudo isso se vê facilmente o «reverso do mito dos Descobrimentos». Os heróis do Oriente são reduzidos às dimensões da humanidade mediana e as suas mulheres fazem deles maridos atraíçoados enquanto estão ausentes. O tema da infidelidade feminina, que aparece em outras farsas, é tratado com divertido cinismo. E, ao cabo, a mulher retorna ao leito conjugal sem o menor constrangimento e até com certo prazer. Santo Deus! O homem que escreveu este auto é o mesmo Gil Vicente que na *Exortação da Guerra* convoca os Portugueses a mobilizarem-se para a cruzada do Ultramar? Deixemos por agora esta interrogação sem lhe dar resposta. Voltaremos a ela quando tentarmos apresentar uma interpretação global da obra vicentina.

O «*Velho da Horta*»

Esta segunda farsa, representada em 1512, descreve como a primeira uma intriga engenhosamente construída. O tema é o do velho apaixonado. O Velho está no seu jardim. E os jardins são para Gil Vicente lugares privilegiados, sempre impregnados mais ou menos de eflúvios amorosos (veja-se, por exemplo, o jardim de *Dom Duardos*). Uma jovem vem ali para colher «cheiros

para a panela». O Velho corteja-a e ela resiste-lhe. A mulher do Velho manda-o chamar para vir jantar mas ele recusa-se e fica no jardim, esquecido da sua idade e entoando canções de amor. A alcoviteira Branca Gil, vendo nele uma presa fácil, vem encontrar-se com ele. Consegue extorquir-lhe todo o dinheiro que pode levando-o a acreditar que lhe abrirá caminho até ao coração da jovem. Mas um alcaide, acompanhado por quatro beleguins, prende Branca Gil, que será vergastada como merece. E o Velho vem a saber que a rapariga por quem está apaixonado já se casara com um «noivo moço» que «não tirava os olhos dela».

Pouco mais seria necessário para fazer de tal tema um drama. Sente-se de tempos a tempos, aliás, na maneira como se exprime o Velho, um frémito quase patético:

E se reclama
que, sendo tão linda dama,
por ser velho me avorrece,
dizei-lhe que mal desama,
porque minha alma que a ama
não envelhece.

Do jardim primaveril evola-se uma sensualidade contagiosa:

Que folgura!
Que pomar e que verdura!
Quer forte tão esmerada!

Mas o Velho apaixonado, apesar de tudo, continua sendo até ao fim ridículo e odioso. A simpatia dos espectadores vai toda para a jovem, apesar da crueldade com que ela o trata:

Já perto sois de morrer!
Donde nasce esta sandice
Que, quanto mais na velhice,
amais os velhos viver?

O que esta farsa exalta é a vitória da juventude e da vida contra a velhice e a morte. E acontece que, desta vez, a causa da juventude se confunde com a da moral, visto que no remate a jovem simpática se casa e o velho libidinoso é escarnecido.

A «Exortação da Guerra»

Esta peça, representada em 1514, pertence a um género muito diferente. Não é já uma farsa de enredo mas uma espécie de «revista» baseada em feitiçarias e magia. Um «clérigo nigromante» evoca perante a corte toda uma série de personagens infernais. Chegam primeiro dois diabos. Depois apresentam-se figuras extraídas da história e da lenda, mas todas marcadas pela guerra e celebradas pelas suas virtudes guerreiras: Polixena, filha de Príamo e de Hécuba, Pentesileia, rainha das Amazonas, Aquiles, Aníbal, Heitor e Cipião. Todos multiplicam apelos ao patriotismo e «exortações à guerra», incitando os Portugueses a fazerem os sacrifícios necessários para manterem o santo combate contra o Islão. E tudo termina num exercício militar ritmado por um marcial «tá lá lá lá lã, tá lá lá lá lã».

A rubrica da *Cópilação* declara que esta peça foi representada por ocasião da expedição do duque de Bragança contra Azamor, em Marrocos, que ocorreu em 1513. Mas nem uma única vez se faz alusão a Azamor no texto. Em compensação, como demonstrou I. S. Révah, a

Exortação da Guerra está recamada de referências ao que se passou no decurso do ano seguinte, 1514, e particularmente à embaixada de Tristão da Cunha em Roma, bem como aos problemas suscitados por uma decisão do papa que atribuía ao rei de Portugal as «terças» das dízimas das catedrais, igrejas e mosteiros do reino (*Révol*⁵, pp. 17-21). Essa decisão motivara viva resistência por parte do clero, que se considerava lesado nos seus interesses financeiros. A *Exortação da Guerra* é, por conseguinte, uma peça de actualidade com a qual Gil Vicente apoia a política real. Como, além do mais, se encontram nela «profecias» alusivas a acontecimentos que só se verificaram em 1521, pode-se supor que, composta inicialmente em 1514, tenha sido retomada e completada pelo menos em 1521.

A *Exortação da Guerra* é uma peça muito especial, de certo modo única no seu género em toda a obra de Gil Vicente. Mas não há nela nada de «moralidade» nem de comédia romanesca — e a ausência total de alegorias não permite ver no seu texto a pré-figuração de peças de grande espectáculo como *Templo de Apolo* e *Nau de Amores*, que Gil Vicente veio a escrever na segunda parte da sua carreira. Pelas intervenções diabólicas e evocações dos mortos de que está repleta, integra-se melhor no estilo das farsas — e por isso a incluímos entre as farsas.

«*Quem tem Farelos?*»

Em *Quem tem Farelos?* reencontramos o estilo clássico da farsa. Esta peça não é desprovida de enredo, mas tem um enredo muito ténue. O espectador assiste a um encadeamento de cenas realistas concebidas para

ridicularizar um tipo social bem conhecido no mundo português da época, o escudeiro famélico, pretensioso e galante. Comparecem primeiramente em cena os moços de dois escudeiros, que falam dos seus amos. Estes são tão pobres que deixam morrer de fome os seus cavalos e os criados são forçados a mendigar os farelos que lhes são destinados. Daí o pregão «Quem tem Farelos?» de que o público fez o título da peça. Entra depois em cena um dos dois escudeiros, que se chama Aires Rosado. É de noite. O escudeiro deambula na rua, sob as janelas de casa da sua dama, a galante Isabel. Lê no seu «cancioneiro de mão» poemas que a jovem lhe inspirou, a seguir canta uma serenata acompanhando-se à viola. Isabel vem à janela. E Aires Rosado fala-lhe sem que o público possa ouvir as respostas — como no processo da conversa telefónica de sentido único que se emprega no teatro contemporâneo. Mas importunos de todo o género vêm perturbar o namoro: ladrar de cães, miar de gatos, cantar de galos e, por fim, a chegada intempestiva da mãe de Isabel, que lança sobre o cantor da serenata uma catadupa de injúrias e o obriga a pôr-se em fuga. Ficando só com a mãe, Isabel faz-lhe frente numa cena em que se mostra casquilha e pretensiosa.

À quase inexistência de intriga contrapõe-se em *Quem tem Farelos?* a extrema complexidade de pormenor das cenas. A pobreza de delineamento do conjunto é de algum modo compensada pela riqueza inventiva ao nível das situações e dos diálogos. Poucas peças podem fazer compreender melhor do que esta como a uma técnica elementar dá contrapartida, em Gil Vicente, um sentido muito agudo do teatro.

A «Farsa de Inês Pereira»

Com esta obra, que foi representada perante D. João III em 1523, no mosteiro de Tomar, temos uma das criações mais perfeitas de Gil Vicente em matéria de teatro cómico. Acontece ainda que, graças à excelente edição crítica organizada por I. S. Révah com base na «folha volante» existente em Madrid, podemos hoje lê-la num texto muito autêntico (Révah⁷).

A rubrica adverte-nos de que «o seu argumento é um exemplo comum que dizem: “Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube”». Gil Vicente imaginou, conseqüentemente, uma história que dá lugar a uma intriga bastante complexa — uma intriga que, como a do *Auto da Índia*, permite acentuadas transposições cronológicas. Encontramo-nos numa pequena localidade, decerto em Tomar mesmo. Inês Pereira é uma jovem emancipada, que sabe ler e escrever (talentos raros na época). Recusa a vida submetida e reclusa que era então o destino das mulheres e quer casar com um homem «avisado» e «discreto», isto é, espiritual e brilhante. Uma das suas amigas, Lianor Vaz, propõe-lhe um partido muito diferente, na pessoa de um camponês rico chamado Pero Marques, que é imbecil e bronco. A própria Lianor Vaz é protagonista duma cena que pode parecer, à primeira vista, alheia ao tema da peça: chega a casa de Inês Pereira muito esbaforida e conta que ao passar perto da sua vinha encontrou um clérigo muito atrevido que a quis violar. Algumas observações hábeis da mãe de Inês, que está presente, levam a pensar que Lianor Vaz não se deve ter defendido com muita energia. Também ela, portanto, é uma rapariga emancipada. E não

será precisamente por esta razão que ela propõe a Inês, para marido, um homem rico e estúpido?

Inês, porém, não lhe segue o conselho. Pero Marques escreveu-lhe uma carta em que dá testemunho da sua incultura. Vem visitá-la e procede como um gordo camponês bronco. Inês repele com desprezo este pretendente rústico. E entram então em cena dois pitorescos «Judeus casamenteiros» — tipo humano muito conhecido nas antigas sociedades ibéricas — que propõem a Inês um noivo muito diferente de Pero Marques: um escudeiro inteligente, seguro de si, sabendo falar às moças, em suma: o mais «avisado» e mais «discreto» que podia haver. Inês fica encantada e o casamento não tarda a fazer-se. Mas, por infelicidade, o galante escudeiro mostra ser um marido tirânico e proíbe a mulher de sair. Aí está ela reclusa e condenada aos trabalhos de agulha. Entretanto o escudeiro parte para a guerra em Marrocos (nas «partes de além»), encarregando o seu criado de a vigiar.

Por sorte, Inês recebe daí a pouco uma carta que lhe dá conhecimento da morte do terrível esposo — morte pouco gloriosa, de resto, porque foi abatido «a meia légua de Arzila» por um «mouro pastor». Está de novo livre. Então, sim, aceita o partido que lhe tinha sido proposto por Lianor Vaz, casando em segundas núpcias com Pero Marques, o camponês rico que não tinha querido aceitar da primeira vez. Este é um completo imbecil que, pelo menos, a deixará com liberdade de movimentos e que será um marido complacente. Chega a seguir um eremita folião — única personagem da peça que fala em espanhol — no qual Inês reconhece um seu antigo pretendente e a quem promete ir visitar no seu eremitério. Pero Marques deverá acompanhá-la. E mais: leva-a às costas para a

conduzir ao encontro. A farsa termina com a cena inspirada no conto de Domingos Ovelha, em que se vê a esposa infiel cavalgar o marido enganado como se este fosse uma vulgar cavalgada. Inês pode agora invocar o provérbio que diz: «Mais quero asno que me leve do que cavalo que me derrube.»

As qualidades cénicas desta peça, a sua graça e andamento vivo, garantem-lhe o êxito com todos os géneros de público. Mas importa que se tente penetrar na sua significação. Não nos deteremos nos quadros sociais e nas sátiras que contém, como a dos «Judeus casamenteiros» e a do eremita que anda atrás de saias, encarando desde logo a personalidade de Inês. Pretende-se ver nela uma espécie de contestatária que se insurge contra a condição a que estão sujeitas as raparigas e as mulheres do seu tempo. Para Aubrey Bell, por exemplo, esta peça é uma prova de que «a questão dos direitos da mulher aparecia já no século XVI». E lembra, a propósito da «emancipada Inês», a «difícil posição das mulheres e a sua ânsia de liberdade» (*Bell*, pp. 106 e 134). Daí a fazer de Gil Vicente um paladino do feminismo, um destruidor do «machismo» e um precursor da cruzada a favor da igualdade dos sexos vai apenas um passo. É fácil imaginar um encenador contemporâneo a insistir sobre este aspecto da peça. O quadro final de Inês cavalgando o marido a traiçoadado para se dirigir ao encontro com o eremita frascário, seria até, sob esta óptica, um curioso símbolo da mulher libertada de tabus sexuais...

Essa interpretação, a nosso ver, é anacrónica e portanto falsa. Se há uma ideia a que Gil Vicente se mostra afeiçoado é a de que ninguém deve procurar sair da sua condição, que é vão insurgir-se contra a sorte, que cada ser humano deve procurar a salvação no lugar que

Deus lhe determinou no mundo e na sociedade. Inês é, afinal, muito semelhante a esses protestatários que o autor virá a ridicularizar dez anos mais tarde na *Romagem de Agravados*. Nem por um só instante deve ter pensado em fazer dela um exemplo, em apresentá-la como modelo. Esta peça deve ser interpretada como uma farsa, um divertido desfastio popular, uma chacota. É uma variação sobre o tema da infidelidade feminina, constante na Idade Média. Devemos voltar a lembrá-lo quando tentarmos apresentar, na última parte do presente trabalho, uma interpretação global da obra de Gil Vicente.

«O Juiz da Beira»

Com *O Juiz da Beira* (1525 ?-1526 ?) não ficam de parte as personagens da *Farsa de Inês Pereira*. O herói da peça é o mesmo Pero Marques, o bronco marido de Inês. «Este Pero Marques», diz-se na rubrica da *Copilação*, «como foi casado com Inês Pereira, se foram morar onde ele tinha sua fazenda, que era lá na Beira, onde o fizeram juiz. E porque dava algũas sentenças disformes por ser homem simpres, foi chamado à corte, e mandaram-lhe que fizesse ãa audiência diante el-rei». Inês não aparece nesta nova farsa que, após uma cena inicial entre o Juiz e o seu Porteiro, faz desfilar ante o público cinco audiências terminadas por outras tantas sentenças burlescas, que são uma irrisão da justiça.

Primeira audiência — A Alcoviteira Ana Dias queixa-se de que a filha foi violada por «o filho de Pero Amado» num campo de trigo. Sentença: que não me falem mais nessa história «até esse pão ser segado»! E, de resto, quem nos diz que a vítima não foi conivente no caso?

Segunda audiência — Um Sapateiro cristão-novo acusa a mesma Ana Dias de lhe ter desencaminhado a filha. Sentença: dever-se-ia antes recompensá-la por exercer um ofício tão útil. E, além disso, ela não fez mais, sem dúvida, do que satisfazer as tendências espontâneas da rapariga.

Terceira audiência — Um Escudeiro queixa-se também da mesma Ana Dias, que lhe prometera os favores dum jovem Moura e lhe extorquiou muito dinheiro sem nada lhe conseguir em troca. Sentença:

Desd'aqui sentencio eu
a moeda por perdida
como alma de judeu.

De resto, o Escudeiro é também culpado porque praticou o amor venal.

Quarta audiência — O mesmo Escudeiro acusa o seu criado («moço») que deixou o seu serviço sem lhe restituir as roupas que lhe tinha fornecido e que estragou a cama em que dormia. Sentença: o Escudeiro explorara indecentemente o criado e deve indemnizá-lo pondo-se por sua vez ao seu serviço.

Quinta audiência — Quatro irmãos que incarnam os tipos alegóricos do Preguiçoso, do Bailador, do Namorado e do Espadachim (chamado Ferão Brigoso) disputam um burro herdado do pai. Sentença: que o burro seja chamado a depor na próxima audiência.

Todos os «sketches» que desfilam nesta farsa sem enredo constituem uma paródia permanente da Justiça. Paródias deste género encontram-se na tradição da farsa medieval. Mas aqui há algo mais. Gil Vicente não se contenta em fazer a sátira dos juizes ou fazer-nos rir da estolidez de Pero Marques. Se examinarmos em

pormenor as quatro primeiras audiências, apercebemo-nos de que nem os acusadores nem as vítimas estão necessariamente inocentes. A rapariga violada foi talvez conivente, como a que foi desencaminhada pela Alcoviteira. O Escudeiro foi o corruptor da Moura. As sentenças burlescas de Pero Marques não são talvez tão absurdas como parecem à primeira vista e mostram quanto é difícil distinguir os acusadores dos presumíveis culpados. Não seria preciso solicitá-los muito para que ficasse à vista uma acusação contra os próprios princípios da justiça humana. É esta interpretação excessiva? De qualquer modo, parece-nos menos anacrónica do que a de fazer de Inês Pereira uma pioneira do feminismo.

A «Farsa dos Almocreves»

Esta farsa foi composta em Coimbra durante o Verão de 1527. Nesse ano, de facto, a corte estanciou em Coimbra de Junho a Dezembro. Trata-se mais uma vez duma farsa com «sketches» desprovidos de enredo. A cena decorre naquela cidade, em casa de um Fidalgo pretensioso e famélico que arma em grande senhor mas não tem com que retribuir o pessoal. O Capelão tenta em vão obrigá-lo a pagar-lhe os seus honorários. Chega a vez de um Ourives que lhe apresenta, também sem êxito, a sua factura. O jovem camponês «ratinho» que lhe serve de pagem espera, contra todas as evidências, que esse emprego lhe abra as portas da fortuna. Dois Almocreves que entregam bagagens são também despedidos sem pagamento.

O que confere maior interesse a esta pequena farsa é a descrição satírica do Fidalgo pobre, devorado pela ambição e pelas pretensões. Através dele, Gil Vicente

satiriza todo o sistema social de Portugal. Toda a gente quer «medrar», desde os fidalgos até aos mais humildes «ratinhos». Viver na corte é a ambição suprema e os campos despovoam-se. Mas, para além da sátira, um fascínio muito especial desprende-se desta peça, a que Gil Vicente imprimiu uma pitoresca e poética cor local. É no Verão. O vale do Mondego sufoca sob o calor. Os almocreves conduzem os animais de carga pelos caminhos de montanha. Pode-se imaginar esses longos cortejos de mulas com os quais se fazia a maior parte dos transportes terrestres na Espanha e Portugal do «ancien régime». Vê-se os arrieiros a impelir os animais e a evocar a sua vida errante, a camaradagem nos longos caminhos, as alegres escalas nas estalagens. A sua linguagem é popular e vivaz. Eles conhecem as canções que vêm de um passado longínquo. E, como fundo do quadro, dominando a paisagem, a *Serra da Estrela*, «alta, fria e nevosa».

A «Serra da Estrela»

É esta mesma serrania que figura numa peça classificada artificialmente na categoria das «tragicomédias» na *Copilação (Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela)*, mas que é na realidade uma farsa. Foi também representada em Coimbra para celebrar o nascimento, nessa cidade, em 15 de Outubro de 1527, da infanta Dona Maria. É, por conseguinte, uma peça de circunstância. A personagem alegórica «Serra da Estrela» dirige-se a Coimbra para festejar o feliz acontecimento. Mas o essencial da peça é constituído por uma pequena farsa pastoril comparável ao *Auto em Pastoril Português*.

Trata-se, de facto, e mais uma vez, dos «amores loucos» de três pares de pastores e pastoras. Um Eremita muito pouco edificante decide promover casamentos entre eles, tirando à sorte. Esta farsa, como a anterior, é rica em temas folclóricos. Canta-se e dança-se. Gil Vicente aproveitou, para a compor, toda uma poesia vinda do fundo dos tempos e miraculosamente conservada nos vales das montanhas.

«*O Clérigo da Beira*»

Voltamos a encontrar a mesma província de Portugal alguns anos mais tarde na farsa *O Clérigo da Beira* (1529 ?-1530 ?). Neste caso, porém, é uma Beira sem poesia, uma Beira rude e fruste. A farsa é muito desarticulada e constituída por uma série de «sketches». Não há nela enredo nem mesmo tema dominante. Mas o pormenor das cenas é de grande comicidade. Há uma primeira cena em que se vê «o clérigo da Beira» que vai à caça aos coelhos, na véspera de Natal, acompanhado pelo filho. É um cura de aldeia, sebento e ignorante, que arranha mal o latim, vive em concubinato e cria a família como um camponês. Recita as matinas. E nessas «matinas da Beira» faz Gil Vicente uma dessas paródias truanescas dos textos sagrados com que o seu público devia delirar. As cenas seguintes têm por protagonista um jovem camponês simplório que vai vender à feira uma lebre, aves e frutas. Deixa-se roubar por dois «moços do Paço» e por um negro. Por fim, numa terceira parte, entra em cena uma rapariga possessa de um espírito chamado «Pedreanes». Falando pela boca da moça, Pedreanes faz o horóscopo de várias personagens da corte. Esta cena, como é

evidente, perdeu para os leitores de hoje o interesse que devia ter para os seus contemporâneos. Era mesmo o trecho fundamental da farsa, visto que esta é designada, no *Index* de 1551, por *O Auto de Pedreanes*. Para os leitores modernos o interesse da obra foi transferido para as outras cenas e, principalmente, para a personagem do cura rústico.

O «Auto dos Físicos»

Esta farsa, que renunciamos a datar (Braamcamp Freire sugere 1512 e Révah 1524), apresenta elementos de enredo. Há na base da intriga uma ideia jocosa que consiste em concretizar o «mal de amor» e a «morte de amor» e imaginar um apaixonado em que estas metáforas se convertem em realidade — um amoroso que fica verdadeiramente doente de amor e que por isso morre. A vítima do «mal de amor» é nesta peça um clérigo. A mulher que ama repele-o e ele adocece. A sua criada Brásia Dias aconselha-lhe remédios de tradição popular. E, a seguir, quatro médicos (quatro «físicos», como então se dizia), passam pela sua cabeceira de doente. As quatro consultas por eles ministradas dão ocasião a que sejam ridicularizadas a medicina e os médicos. O clérigo apaixonado não tarda a entrar em agonia e um frade vem prestar-lhe assistência espiritual. Estranho frade, esse! Os conselhos que dá ao moribundo são o contrário da moral cristã. Explica-lhe que fez muito bem em se apaixonar, porque o amor é da vontade de Deus. E tudo termina numa canção.

Esta farsa é, acima de tudo, uma obra satírica. Gil Vicente ataca os costumes dissolutos do clero, os excessos da retórica amorosa e os ridículos da medicina e

dos médicos. Foi a este último ponto que os comentadores se mostraram mais sensíveis, empenhando-se em identificar cada um dos quatro «físicos», que Gil Vicente individualiza com precisão, chegando a registar as suas manias verbais: Mestre Filipe («entendeis?»), Mestre Fernando («ouvi-lo?»), Mestre Anrique («havéis mirado?»), e ainda o «físico» Torres. Em Braamcamp Freire é apontada uma série de hipóteses que convém rectificar com base nas observações de Rocha Brito e Américo da Costa Ramalho (*Braamcamp*, pp. 91 e segs.; *Costa Ramalho*, pp. 153-174).

O «*Auto da Festa*»

Esta farsa constitui no conjunto da obra, sob vários aspectos, uma peça diferente das outras. Ausente na *Copilação*, chegou até nós (como se anotou atrás) graças a uma folha volante conservada na biblioteca Sabugosa. Depreende-se do texto que não foi representada no enquadramento habitual da corte. Deve ter sido posta em cena numa casa nobre, provavelmente em Évora. Apresenta ainda outra particularidade: foi nela incluída uma cena inteira de *Templo de Apolo*. Como esta peça é de 1526, o *Auto da Festa* é obviamente posterior a esta data.

O conteúdo é muito desarticulado. São apresentados no texto uma personagem alegórica — a Verdade —, dois Vilões, Ciganas que lêem a sina, uma Velha que quer casar com um jovem Rascão. Fica-se com a impressão de que este auto foi composto juntando ponta com ponta «sketches» de origem diversa. Um deles, justamente, é a cena de *Templo de Apolo* a que aludimos. Assim, com «remakes» de obras encomendadas pela corte manipulou Gil Vicente um «divertimento» para representação em

casa particular. Foi talvez por constituir assim uma espécie de subproduto que o *Auto da Festa*, cuja autenticidade vicentina não parece de pôr em dúvida, foi excluído da *Copilação*.

6. AS COMÉDIAS ROMANESCAS E ALEGÓRICAS

As comédias compõem a terceira das categorias mencionadas na carta-prefácio de *Dom Duardos*. E é também o último género a aparecer na sequência da obra do autor. Havia dezanove anos, com efeito, que Gil Vicente tinha iniciado a sua carreira de escritor teatral quando começou a elaborar estes autos de novo tipo. Foi em 1521, justamente no final do reinado de D. Manuel, que fez representar *Rubena*, a sua primeira comédia romanescas, e *Cortes de Júpiter*, primeira comédia alegórica. Estas duas obras significam no conjunto da produção vicentina uma fissura fundamental. O período em que se encontrava ao serviço de Dona Leonor está então definitivamente ultrapassado. As peças religiosas passam a ser menos frequentes. Gil Vicente leu Torres Naharro e, sobretudo, novelas de cavalaria. E aspira, então, a um teatro mais ambicioso.

A «Comédia de Rubena»

Esta primeira «comédia» pode ser datada de 1521. Difere radicalmente de todo o teatro vicentino anterior pela sua extensão inusitada (1725 versos) e pela divisão em três «cenas». O tema é acentuadamente romanescas. Descreve-se nele o destino duma rapariga de origem

muito humilde que, depois de emocionantes aventuras, acaba por desposar um príncipe. A jovem chama-se Cismena. Mas a comédia tomou por título o nome da mãe, Rubena, que só figura na primeira das três «cenas». Toda a comédia se desenvolve numa intriga longa e complexa. Mas o autor, pouco à vontade ante matéria tão rica, mostra dificuldade no seu recorte em episódios dramáticos. Um «Licenciado argumentador» comparece oportunamente para resumir lances inteiros de história.

A primeira das três «cenas» desenrola-se em Castela. Rubena, filha de um abade, amou um jovem padre e vai ser mãe. Assistimos a todos os acontecimentos que precedem o parto, numa atmosfera de feitiçarias e intervenções de diabos. O parto, naturalmente, tem de ser secreto. A criada, Benita, não demorou a descobrir o estado em que se encontra a patroa. É chamada uma parteira, que, por sua vez, apela para uma Feiticeira. E a Feiticeira invoca quatro diabos, que levam Rubena a uma montanha onde dará à luz uma menina que se chamará Cismena. Não se volta a falar em Rubena. É Cismena que passa a ser a protagonista da comédia.

A segunda «cena» começa por evocar a vida de Cismena. As Fadas vaticinam-lhe um grande destino. Estamos agora em Creta. Cismena começa por ser simples pastora, integrada numa família de humildes camponeses. Isso dá pretexto a uma cena pastoril original cujos protagonistas são crianças de tenra idade. Cismena, protegida pelas Fadas, escapa a grandes perigos e é adoptada por uma importante dama, muito rica.

Na «cena» terceira a acção situa-se na «cidade de Creta». A mãe adoptiva de Cismena morre, depois de a instituir herdeira da sua fortuna. As Fadas tinham previsto tudo isso e até anunciaram à jovem que, quando

chegasse aos dezasseis anos, se casaria. Entretanto Cismena atravessa grandes perigos por causa duma beata que, na realidade, é uma perigosa alcoviteira. Mas Cismena consegue passar por tudo isso conservando a sua virtude. Não lhe faltam pretendentes, entre eles um «velho muito loução» que é logo repellido. Assiste-se a trocas de galanteios em cenas em que Cismena, ocupada em trabalhos de costura com outras jovens, canta com elas canções de duplo sentido. Um dos pretendentes, um tal Felício, faz-se acompanhar por um pagem de que vem a saber-se que é nada mais nada menos que um «príncipe de Síria». Felício é também repellido e retira-se para uma montanha onde acaba por morrer — mas depois de ter clamado as suas queixas às quais só o eco responde. O falso pagem revela a sua identidade e pede a mão de Cismena. E a antiga pastora torna-se princesa.

Gil Vicente utiliza aqui um tema que irá retomar várias vezes nas suas comédias romanescas: o do «príncipe encuberto». A parte final da peça, no ambiente aristocrático, poético e galante que nela reina, apresenta nítido contraste com as cenas grosseiras e as intervenções diabólicas do começo.

«*Cortes de Júpiter*»

Se a *Comédia de Rubena* inaugura a série das comédias romanescas, *Cortes de Júpiter* abre a sequência das comédias alegóricas de grande espectáculo. Esta peça foi representada num domingo, 4 de Agosto de 1521, por ocasião das festas realizadas na partida da infanta Dona Beatriz que ia juntar-se ao seu novo marido, o duque Carlos III da Sabóia. A viagem foi feita por mar, de

Lisboa a Nice, passando por Gibraltar. Toda a comédia desenvolve temas ligados a essa travessia. Após um discurso da Providência vem Júpiter, na qualidade de rei do mar, que convoca os quatro Ventos, «em figura de trombeteiros», com a missão de, por sua vez, convocarem o Mar, o Sol, a Lua e Vénus. Reunidos em cortes — as «Cortes de Júpiter» — vão todos conjuntamente organizar a protecção da frota que conduzirá a infanta até à Sabóia. Imaginam então que os habitantes de Lisboa se metamorfoseiam em peixes para escoltar os navios até ao alto mar: os cónegos da Sé tomam a «figura de toninhas», os vereadores de «rodovalhos», as peixeiras de «cardumes de sardinhas», etc. Em seguida são as personagens da corte que participam neste autêntico cortejo carnavalesco. Os membros da família real, que têm direito a tratamento mais respeitoso, passam instalados em carros triunfais. Por fim vêm as damas com as suas aias.

No trecho em que se evoca a passagem por Gibraltar e a entrada da frota no Mediterrâneo — mar parcialmente dominado pelo Islão — o tom narrativo assume, em sentido próprio, um cunho marcial. Aparece Marte, que exalta a vocação de Portugal, paladino da fé. A terminar, desperta-se do seu sono secular uma «moura encantada» que se exprime numa estranha algarviada e apresenta as suas dádivas à infanta.

Assim se desenvolve esta peça multiforme e encantadora, que parece prenunciar a ópera pela sua conjugação de diálogo, canções e danças. Gil Vicente empenha nela uma deslumbrante fantasia poética, pondo em jogo a astrologia, a mitologia, as tradições folclóricas, os acontecimentos de actualidade, para criar uma espécie de «revista» de grande espectáculo que, com

o seu cortejo carnavalesco, faz lembrar a tradição colorida e faustosa dos momos.

«*Dom Duardos*»

É pena que a data da representação de *Dom Duardos* seja imprecisa. Esta peça — e é tudo o que se pode dizer — é de cerca de 1522. Pode-se mesmo pôr a questão de ter sido a peça representada na época ou ter sido simplesmente escrita para ser lida. Na sua carta-prefácio a D. João III declara Gil Vicente que esta comédia inaugura um novo período na sua carreira:

Como quiera, excelente Príncipe y Rey muy poderoso,
que las comedias, farças y moralidades
que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía,
cuanto en casos de amores, fueron figuras baxas,
en las cuales no havia conveniente retórica
que pudiesse satisfazer al delicado espíritu de V. A.,
conoci que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta.
Y assí como desseo de ganar su contentamiento
hallé lo que en extremo desseava, que fue Don Duardos
y Flérida, que son tan altas figuras como su história
recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo,
cuanto se puede alcançar en la humana inteligencia.

Essas personagens nobres, exprimindo-se com «retórica» requintada, encontrou-as Gil Vicente nas novelas de cavalaria. A leitura de tais novelas, com que então se deliciava o público aristocrático de Espanha e Portugal, contribuiu de maneira decisiva para a renovação da arte de Gil Vicente. Os *Amadis* e os *Palmeirins* narravam loucas aventuras de personagens idealizadas. Os leitores da época encontravam aí um desenraizamento e uma evasão. Foi em *Primaleón*, segundo volume da série

dos *Palmeirins*, publicado pela primeira vez em 1516, que Gil Vicente encontrou o tema de *Dom Duardos*, «príncipe de Inglaterra», e de Flérida, filha de Palmeirim, «imperador de Constantinopla. Dom Duardos é um cavaleiro andante que corre mundo em busca de aventuras e proezas. Apaixona-se por Flérida e disfarça-se de jardineiro para se fazer amar por ela. Aqui o expediente do «príncipe encoberto» não é utilizado pelo príncipe para casar com a pastora, mas para desposar uma princesa, depois de se ter assegurado de que esta o ama por si mesmo e não por ser príncipe. Toda a temática de *Dom Duardos* se encontrava já em *Primaleón*, incluindo a história do «cavaleiro salvage», Camilote, e de «Maimonda sua dama», que ele ama apesar de ser «o cume de toda a fealdade». A novela apenas insere a aventura de Dom Duardos num conjunto heteróclito e emaranhado. Gil Vicente isolou-a do restante e só reteve o seu delineamento fundamental.

A intriga decorre na corte do imperador Palmeirim. Dom Duardos, príncipe de Inglaterra e cavaleiro andante, desafia para duelo Primaleão, filho do Imperador, mas este manda a filha, Flérida, separar os contendores. A partir desse instante Dom Duardos ama Flérida. E esta, por seu turno, começa a sonhar com esse belo cavaleiro de quem ignora a identidade e admira a coragem. Mas Dom Duardos quer ser amado por si próprio, disfarça-se de jardineiro e intenta, sob esse disfarce, a conquista da jovem. A cena desloca-se para o jardim do palácio — o jardim que, como já vimos, é tema privilegiado que se encontra em várias peças de Gil Vicente. É o jardim de amor, lugar de beleza e de poesia, onde as árvores e as flores emitem eflúvios primaveris e apelos aos folguedos mais ternos. É, portanto, um lugar cúmplice, que propicia

encontros imprevistos. A princesa Flérida vem ao jardim com as suas damas e encontra nele Dom Duardos, que passa por filho do jardineiro. Nada mais delicado que o longo caminho do amor no coração da jovem. O instinto diz-lhe que esse jardineiro é digno de ser amado, mas o pudor e a consciência da sua categoria impedem-na de o confessar. Dom Duardos, por seu lado, sofre com o papel que impôs a si próprio. Desfere as suas queixas em longos monólogos nocturnos. E só quando Flérida lhe revela o seu amor desvenda a sua verdadeira identidade. Tudo termina com o casamento.

Dom Duardos é uma peça escrita integralmente em espanhol e é considerada uma obra-prima da literatura de língua castelhana. Dámaso Alonso, que publicou em 1942 uma edição da obra já hoje considerada clássica, vê nela «una de las obras más poéticamente bellas de nuestra literatura», uma obra que, com «su esquivia virginidad, su agridulce sabor de fruta temprana, de primicia primaverál», nos faz penetrar «en un mundo de trémula y melancólica luz, de amor, de ensueño y de nostalgia» (Alonso, pp. 45-49).

Deve-se acrescentar que *Dom Duardos* é uma peça de enredo, construída com pleno domínio da expressão. Gil Vicente era, por conseguinte, perfeitamente capaz de elaborar um argumento caminhando para o desenlace. Inseriu nele um tema secundário que lhe foi fornecido por *Primaleón*: a história do «cavaleiro selvagem» Camilote e de sua dama Maimonda. Stephen Reckert demonstrou que o tema do «cavaleiro selvagem» provém da tradição dos momos e que a cena em que é apresentado Camilote é como que um momo no interior da comédia (Reckert, pp. 45-49).

«*Amadis de Gaula*»

A peça *Amadis de Gaula* (1523 ?-1524 ?) pertence à mesma série de *Dom Duardos*. Gil Vicente, também neste caso, inspirou-se numa novela de cavalaria. A novela *Amadis de Gaula* tivera na época um êxito imenso. A primeira edição conhecida é de 1508. O editor, ou «refundidor», foi Garcírodríguez de Montalvo. E Gil Vicente dramatizou um dos episódios mais famosos do livro: os amores de Amadis, filho do rei Perion de Gaula, e da bela Oriana, filha do rei Lisuarte. Amadis, que anda em aventuras na «Ínsula Firme» sob o nome de «Donzel del Mar», vai a um encontro que Oriana lhe marcou. É de noite, num jardim. Amadis declara o seu amor a Oriana em termos tão ardentes que a jovem sente-se ofendida e repele-o. Mais tarde, um anão de Amadis vem à corte de Lisuarte desempenhando o papel duma personagem grotesca muito comparável ao Camilote de *Dom Duardos*. Conta então que Amadis esqueceu Oriana e que está apaixonado pela bela Briolanja. Oriana acredita na mentira e envia a Amadis uma carta de rompimento. Desesperado, este retira-se para a ilha da «Peña Pobre» onde se faz eremita sob o nome de Beltenebrós. Mas Oriana, informada disso, escreve a Amadis uma nova carta, desta vez de reconciliação. Os dois amantes esquecem a sua desavença e Amadis deixa de ser eremita para voltar a ser cavaleiro.

Mais uma vez Gil Vicente, inspirando-se no tema de uma novela de cavalaria, soube construir uma intriga complexa, aliás tomando amplas liberdades com a sua fonte. T. P. Waldron analisou com finura as inovações introduzidas no argumento pelo dramaturgo português. Na sua opinião, o *Amadis* vicentino é, sob certos

aspectos, uma sátira irónica contra as novelas de cavalaria (*Waldron*, pp. 30 e segs.).

A «Comédia do Viuvo»

Examinemos agora esta comédia, cuja data é infelizmente desconhecida mas que deve ser, pelo menos, posterior a 1521. É inteiramente escrita em castelhano. Há nela duas partes bem distintas. Aparece primeiramente em cena um «homem mercador, que morava em Burgos», a lamentar-se de ter perdido sua mulher. Lamentação sincera e emocionante, logo seguida pela entrada de um Frade que traz ao Viuvo as consolações da religião. A seguir, o tom da peça muda completamente, com a chegada de um compadre do Viuvo que profere uma longa diatribe contra as mulheres, em que se encontra o eco de um tema muito frequente na Idade Média (ver, por exemplo, *Maldezir de mujeres*, de Pere Torrellas). Este Compadre tem uma mulher bem viva e declara que trocaria de boa vontade a sua sorte pela do Viuvo. Começa então a segunda parte, que constitui a comédia romanesca propriamente dita. O tema é, mais uma vez, o estratagema do «príncipe encuberto». Dom Rosvel, «príncipe de Huxonia», apaixona-se pelas duas filhas do Viuvo, Paula e Malícia (nomes da filha mais velha e da segunda mulher de Gil Vicente; não foi preciso mais para que certos críticos imaginassem que Gil Vicente se figurou a si próprio em cena na personagem do Viuvo). O príncipe disfarçou-se em «trabalhador ignorante» para chegar até elas. E quando, no final, se faz reconhecer, não sabe qual das duas irmãs há-de desposar. A rubrica da *Copilação* diz-nos que, quando a peça foi

composta, o próprio rei D. João III, presente na representação, resolveu o problema decidindo que casasse com Paula, por ser a mais velha. Entretanto, chega providencialmente um irmão de Dom Rosvel, que casa com a mais nova. Tal é a peça, um tanto incoerente e, para falar com clareza, medíocre. Pode-se ver nela, consoante a data que se lhe determinar, ou um primeiro ensaio dos temas de *Dom Duardos* e de *Amadis* ou, pelo contrário, uma retomada tardia das «receitas» daquelas duas comédias.

«Frágua de Amor»

Depois das comédias romanescas examinaremos agora as comédias alegóricas. A primeira em data foi, como se estará lembrado, *Cortes de Júpiter* (1521). Uma série de peças deste tipo segue-se de 1524 a 1532. A data de cada uma delas está seguramente estabelecida, dado que se trata de peças de circunstância compostas por ocasião de certos acontecimentos especiais.

Em primeiro lugar temos *Frágua de Amor*, representada em Évora quando das festas organizadas por motivo dos esponsais de D. João III com Dona Catarina, irmã de Carlos V, que se celebraram em Tordesilhas a 10 de Agosto de 1524. Trata-se duma sucessão de quadros ou «sketches» que exigem decorações sumptuosas e trajos complicados, em conformidade com a tradição dos momos. Só a primeira cena tem relação directa com o acontecimento celebrado. Descreve-se nela um «castelo» que representa a régia noiva («castillo», «Castilla», «Catarina»). O castelo foi conquistado por um grande rei graças ao seu «capitão» Cupido. As cenas seguintes só

muito remotamente se relacionam com essa alegoria. Vê-se chegar Vénus, que procura seu filho Cupido — tema que, como se viu, provém de um idílio grego de Mosco. A deusa é cortejada por um negro, dando lugar a uma cena burlesca: o negro a dizer palavras doces à branca deusa da beleza. É então que começam as cenas consagradas à «frágua de amor» — forja simbólica dirigida por Cupido, que quatro «planetas» (Mercúrio, Júpiter, Saturno e o Sol) fazem funcionar com a ajuda de «serranas» que representam os quatro «gozos de amor» (que são «mirar», «hablar», «oir» e «amor sencillo»). Vários clientes apresentam-se na forja — figuras que, como as personagens de *Romagem de Agravados* nove anos mais tarde, não estão satisfeitas com a sua condição e desejariam transformar-se em outras pessoas.

O primeiro cliente é o negro que, pouco antes, dirigia galanteios a Vénus. Quer ficar branco. Fazem-no entrar na forja e, quando sai dela, verifica que a sua linguagem não mudou. E, então, pede que o deixem voltar a ser negro.

O segundo cliente é uma figura alegórica: a Justiça. Apresenta-se com a caracterização duma «velha corcovada». Entra por sua vez na forja e «purgam-na» das escórias que a faziam velha e doente: os frangos, as perdizes, o dinheiro, tudo o que serve para corromper os juizes. Quando sai, vem fresca e guapa. É uma Justiça novinha em folha.

O terceiro cliente é um frade fugitivo que se recusa a regressar ao convento. Também ele consegue satisfazer o seu desejo: é transformado em leigo.

«Templo de Apolo»

Esta peça foi representada em Almeirim em Janeiro de 1526 para celebrar a partida de Dona Isabel, irmã de D. João III, que vai juntar-se com o marido, Carlos V. Encontra-se também na base deste «divertimento» uma ideia alegórica que dá lugar a toda uma série de variações. Construiu-se um templo, o «templo de Apolo». O Deus em pessoa vem instalar-se no seu altar. Decreta que não deixará entrar no seu templo senão os romeiros que pertencerem à casa do Imperador e da nova Imperatriz. Chegam então personagens alegóricas que representam as qualidades atribuídas aos recém-casados: o Mundo (que pertence ao Imperador) e «Flor de Gentileza» (que caracteriza a Imperatriz); «Poderoso Vencimento» (para o Imperador) e «Virtuosa Fama» (para a Imperatriz); «Ceptro Onnipotente» (para o Imperador) e «Prudente Gravidade» (para a Imperatriz); «Tempo Glorioso» (para o Imperador) e «Honesta Sabedoria» (para a Imperatriz). Todos são admitidos no templo, como é natural. Mas eis que chega, em vivo contraste com tão nobres personagens, um Vilão português apresentado em figura realista e burlesca. Começam por proibi-lo de entrar no santuário. Mas ele protesta e tenta demonstrar que «Deus é português». Finalmente, deixam-no entrar. Todas estas personagens — e Apolo com elas — dançam uma «folia» e contam uma canção em glória do par imperial.

«Nau de Amores»

É também uma peça de circunstância, que foi representada em Lisboa em Janeiro de 1527 para celebrar

o regresso do rei e da rainha à sua capital após uma longa ausência. A personagem alegórica da cidade de Lisboa começa por afirmar a sua alegria em acolher os soberanos. A seguir entra na cena um navio — e é à volta desse navio simbólico que passa a desenrolar-se a peça. O navio, cujo comandante é o Amor em pessoa, vai conduzir à Ventura uma série de personagens que desfilam ante os espectadores e vão embarcando umas após outras. Todas compartilham uma situação comum: são infelizes no amor. Vêm sucessivamente um Frade Doido, um Pastor Castelhana, um Negro, um Velho apaixonado e dois Fidalgos portugueses. Este desfile de insatisfeitos já anuncia o da *Romagem de Agravados*. Sob outra perspectiva, este embarque para a Felicidade é como que a imagem invertida da *Barca do Inferno*.

A «Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra»

Esta comédia foi representada em Coimbra durante a estadia que a corte fez nessa cidade entre Julho e Dezembro de 1527. É assim, e mais uma vez, uma peça de circunstância. Trata-se de explicar o significado das armas de Coimbra, que representam uma princesa, um leão e um dragão («serpente»). Gil Vicente imagina uma história que se teria desenrolado numa Antiguidade fabulosa. A cena localiza-se numa montanha, onde se encontra uma série de personagens que são perseguidas por um «selvagem» chamado Monderigón. Entre essas personagens contam-se o caçador Celipôndio e sua irmã, guardada por um leão e um dragão, bem como uma princesa que Monderigón mantém prisioneira num castelo. Celipôndio mata Monderigón e liberta a cativa e

os seus acompanhantes. Esta comédia, como se imagina, exige um grande desenvolvimento de encenação.

O «Auto da Lusitânia»

Esta peça foi representada quando do nascimento do infante D. Manuel, que veio à luz em 1 de Novembro de 1531 no castelo de Alvito (Alentejo). O auto, porém, não foi representado antes do ano seguinte, em Lisboa. O rei e a rainha só regressaram à capital em Julho de 1532. O auto é constituído por duas obras acopladas: um quadro realista tratado à maneira de farsa e uma comédia alegórica. Não há nada de comum entre os dois textos — e poder-se-ia dizer que o autor só foi inspirado nessa junção pelo desígnio de estabelecer entre eles um vivo efeito de contraste.

A pequena farsa inicial é uma espécie de «subir do pano» que nos põe em presença duma família judaica de Lisboa. O pai é alfaiate e saiu de casa. A filha, Lediça, ficou só na oficina, enquanto a mãe está no andar de cima. Um Cortesão entra em cena e dirige galanteios a Lediça, mas o namoro é interrompido pelo regresso do Pai, acompanhado pelo seu amigo Jacob. A Mãe desce e assiste-se à conversa entre as personagens. Toda esta cena de judeus é tratada com sorridente realismo.

A comédia propriamente dita é precedida de um «argumento» que apresenta o seu tema: as origens fabulosas de Portugal. Em tempos muito antigos uma ninfa chamada Lisibeia vivia na Serra de Sintra. Foi amada pelo Sol e dessa ligação nasceu Lusitânia, que, como o nome indica, só pode ser filha da Luz. Esta Lusitânia desposa, por sua vez, um caçador vindo da

Grécia: Portugal. No início da comédia assiste-se às disputas entre Lusitânia e sua mãe Lisibeia, já velha, rabujenta e com ciúmes da filha. Mas o essencial da intriga é constituído pelo casamento de Lusitânia. A jovem roga às deusas pagãs que lhe enviem um mensageiro e ela vê chegar o mês de Maio, que lhe propõe Mercúrio, deus do comércio, para marido. Seis deusas orientais apresentam-se com a aparência de Ciganas. Sobem aos seus altares e dois diabos, Dinato e Berzabu, recitam «horas» parodiadas. Assiste-se em seguida a uma cena que se tornou célebre, na qual dialogam as duas personagens alegóricas Todo-o-Mundo e Ninguém. Chega então Mercúrio, pretendente de Lusitânia — pretendente estranho, é certo, porque se mostra completamente destituído de qualidades viris. Mas Portugal, felizmente, regressa da caça. Já tinha visto Lusitânia e tinha ficado apaixonado por ela. Este, pelo menos, é um autêntico «barón», apresentado como «servidor de las mujeres / más que todas las naciones». E é ele que se casa com Lusitânia.

Será caso para se procurar nesta sucessão de episódios tão desarticulados uma unidade de inspiração? É muito tentador ver na oposição dos dois pretendentes uma alegoria do destino português. De um lado Mercúrio, deus do comércio, com as deusas vindas do Oriente, um Mercúrio impotente e ridículo, que representaria a vocação oriental de um Portugal inteiramente voltado para o comércio; do outro, o jovem e feroso príncipe-caçador seria o velho Portugal, experiente nas coisas do amor. Esta «leitura» da alegoria leva a ver no *Auto da Lusitânia* uma sátira à acção portuguesa na Índia, apresentada como empresa que visava finalidades puramente mercantis.

7. OS LIMITES DA CLASSIFICAÇÃO TRIPARTIDA

A divisão dos autos em três categorias — «moralidades», farsas e comédias —, proposta por Gil Vicente cerca de 1522, é muito apropriada, como se viu, a dar conta da maior parte da sua obra. Mas se há na história das literaturas um homem relutante às definições rigorosas e aos quadros rígidos, esse homem é Gil Vicente. Muitos dos autos que deixámos analisados são obras compósitas e o quadro que traçámos só *grosso modo* se pode considerar certo. E mais: há obras que são inclassificáveis segundo o esquema dos três géneros. Essas obras surgem, sobretudo, pelo final da carreira do autor. É estas que nos cumpre ainda considerar.

O «*Auto da Fama*»

A data desta peça é desconhecida. Braamcamp Freire propõe 1515 e I. S. Révah 1520 (*Braamcamp*, p. 110; *Révah*⁸, p. 1116). A *Copilação* classifica-a entre as farsas, mas, na realidade, é uma alegoria de género muito peculiar. A «Fama Portuguesa» é nela apresentada em figura duma «mocinha da Beira», guardadora de patas. É cortejada por um Francês, um Italiano e um Castelhana. Cada um desses pretendentes fala na sua língua ou imitação dela. Mas a jovem tem demasiada consciência do seu valor para os aceitar. Repele-os aos três, celebrando os méritos que Portugal ganhou em relação a todas as outras nações pela cruzada contra o Islão. A terminar, a Fé e a Fortaleza coroam-na de louros e instalam-na num carro triunfal.

O «*Auto das Fadas*»

É outra peça de que se ignora a data. Braamcamp Freire fixa-a em 1511 e I. S. Révah em 1527 (*Braamcamp*, p. 81; *Révah*⁸, p. 1167). Começa num tom de farsa. Uma Feiticeira invoca um «Diabo picardo». E, de facto, este diabo fala numa gíria em que podem ser reconhecidas palavras e formas pertencentes ao dialecto da província francesa da Picardia (*Teyssier*¹, pp. 281 e segs.). A Feiticeira manda-o ao Inferno com a missão de trazer de lá as «Fadas Marinhas». Mas o Diabo engana-se e traz-lhe dois frades, um dos quais vem a tocar gaita e o outro, que foi durante toda a vida muito mulherengo, profere um sermão burlesco sobre o tema «Amor vincit omnia» (ou seja: o «Omnia vincit amor» virgiliano). As Fadas Marinhas, ou Sereias, acabam por chegar. E a farsa converte-se a seguir num simples «divertimento» de salão. As Sereias misturam-se com a assistência presente no espectáculo e organizam jogos. O «clou» da festa é uma distribuição de papelinhos em cada um dos quais estão inscritos versos com a definição de um animal. Há trinta e seis para os cavalheiros e vinte e três para as damas. Pode-se imaginar os risos da assembleia quando um dos cortesãos, desdobrando o papel que lhe coube em sorte, lia, por exemplo, esta definição com duplo sentido do «podengo»:

Este animal alevanta
a caça porque a cata
porém sempre outrem a mata.

«Triunfo do Inverno»

Esta peça foi representada para celebrar o nascimento, a 28 de Abril de 1529, da princesa Isabel. Deve ter sido representada, por conseguinte, em 1 de Maio ou, pelo menos, em data muito próxima, sendo assim toda ela concebida como «festa de Maio», destinada a assinalar o fim do Inverno e o ressurgimento da natureza. Há muito mais no *Triunfo do Inverno*, portanto, do que uma retomada do tema tradicional do «conflito entre o Inverno e a Primavera», confrontando os encantos de cada uma das estações. Além disso, esta peça é uma síntese de todos os géneros vicentinos — o que a torna praticamente inclassificável. E esta diversidade é, precisamente, um dos seus maiores atractivos.

O «argumento» inicial, de que a *Copilação* nos diz que foi recitado pelo próprio Gil Vicente, opõe a alegria que reinava outrora em Portugal à tristeza que nele se respira agora. Vem em seguida o anúncio do tema, que consistirá num triunfo do Inverno e a que se seguirá um triunfo do Verão (designando-se com este nome, na época, a Primavera e, por extensão, todos os meses de «bom tempo»). Deve-se notar, conseqüentemente, que o título do auto é impróprio, dado que não há apenas um «triunfo» mas dois. Trata-se, na realidade, do «triunfo do Inverno e do Verão».

Cada uma dessas duas partes é organizada de maneira muito rigorosa. Na primeira, que é o «triunfo do Inverno» propriamente dito, a figura alegórica que incarna esta estação é um pastor a que a pele espessa com que se cobre dá a aparência de um «selvagem». É ele que exalta o seu próprio poderio, a que a natureza inteira se submete. Dialoga com outros dois pastores e, entretanto, vê-se

chegar uma Velha que representa, mais uma vez, a personagem da velha que se julga jovem: ama um rapaz a quem prometeu ir juntar-se, de pés nus, através da montanha. Depois destes trechos, que foram anunciados como «o primeiro triunfo do Inverno», a cena abre-se para a representação de um navio apanhado pela tempestade. É o «segundo triunfo», em que o Inverno é identificado como a estação das borrascas e furacões. O navio está a ponto de naufragar, devido à incompetência da tripulação que foi recrutada por simples favoritismo. Com tal tema, que normalmente seria dramático, conseguiu Gil Vicente escrever uma cena de farsa francamente cômica.

Há, então, um passo de transição. Três Sereias cantam um vilancete que apazigua o mar. É a «serenidade» depois do temporal. As Sereias proclamam a alternância inevitável da infelicidade e da felicidade, que faz com que à tristeza do Inverno suceda a alegria do Verão:

Por más que la vida pene
no se pierda el esperança.

Começa a seguir a segunda parte do auto, consagrada ao «triunfo do Verão», que se apresenta na figura de um belo jovem a cantar o fim das geadas, o retorno da verdura e das flores. Uma outra figura alegórica vem juntar-se àquela: a Serra de Sintra, cuja massa verde domina a região de Lisboa e que é mais sensível do que qualquer outro lugar ao recomeço do bom tempo. Mas o Verão não tem apenas esses encantos: em breve se converte no Estio, época dos grandes colares e das febres. Um Ferreiro e uma Forneira, personagens que por condição de ofício temem particularmente o calor,

queixam-se dele num animado diálogo. A alternância das estações apresenta-se assim, uma vez mais, como inevitável — e dá-se a entender que o Estio terá de dar lugar novamente ao Inverno. E assim sucessivamente, num ciclo sem fim. Mas é tempo de acabar a peça. Um grupo de rapazes e raparigas conduzido por um Príncipe traz à cena um carro com um jardim simbólico, concebido segundo a melhor tradição dos momos, e oferece-o ao rei.

Volta a encontrar-se nesta peça a inspiração cósmica do *Auto dos Quatro Tempos*, mas inteiramente secularizada. Gil Vicente utiliza temas folclóricos que eram a base das festas de Maio. O Inverno-selvagem lembra a tradição dos combates rituais entre o Inverno e a Primavera (Reckert, p. 46). A Velha que atravessa a montanha reporta-se também a antigos mitos, dado que rejuvenescerá pelo seu casamento com o belo mancebo que a espera. Numerosas canções populares esmaltam o texto. Em suma: Gil Vicente concebeu uma grandiosa «festa de Maio». E esta festa constitui um espectáculo completo em que se conjugam todos os géneros numa síntese que se furta a classificações. Mais ainda: a natureza inteira entra em cena no pequeno teatro da corte. O infinito surto dos seres arrasta tudo num vigoroso alento. A passagem das estações é, em si própria, apenas um episódio de um ciclo eterno em que o Inverno se sucede ao Verão, como o Verão se sucede ao Inverno. Como acentuou Thomas R. Hart na edição que apresentou deste auto (Hart, p. 54), esse ciclo natural é apontado como justo e bom — e o homem deve submeter-se a ele e com ele se regozijar, porque exprime a ordem e harmonia do mundo.

«*Romagem de Agravados*»

É igualmente uma peça de circunstância, representada em Évora para celebrar o nascimento, em 25 de Maio de 1533, do infante D. Filipe. Como o *Triunfo do Inverno*, mas num género inteiramente diverso, é também uma obra compósita. Apresenta-se nela uma alegoria, mas a composição é «processional» e cada uma das cenas que se sucedem ante os espectadores é tratada como farsa satírica. Faz lembrar uma espécie de «revista» sem enredo. O tema, como diz o título, é uma «peregrinação de descontentes», incluindo sete pares de personagens com alternância de figuras populares e outras de nível social mais elevado. Todos esses indivíduos são «agravados», consideram-se lesados, têm razões de queixa de qualquer coisa. Gil Vicente imaginou, além disso, uma espécie de director de jogo: Frei Paço, que é simultaneamente o protótipo do eclesiástico de corte e a representação alegórica dessa mesma corte.

Os sete pares de «agravados» são os seguintes: um camponês e seu filho, dois fidalgos apaixonados, duas regateiras, dois ambiciosos, um outro camponês e a filha, duas freiras e duas pastoras. A característica comum de todas essas personagens é a de se queixarem da sua sorte e procurarem libertar-se dela. É precisamente nisso, segundo Gil Vicente, que estão em erro, pois é mau querer furtar-se à sua condição. Cada ser humano deve manter-se no lugar em que Deus o colocou.

«*Floresta de Enganos*»

Representada em 1536, *Floresta de Enganos* é a última peça de Gil Vicente. É igualmente uma obra compósita e, por isso, dificilmente classificável. Pode-se defini-la como comédia romanescas em cujo desenvolvimento foram inseridas cenas de farsa. O tema genérico é o do «enganador-enganado». Cupido, deus do Amor, pretendeu abusar da bela Grata Célia, filha de Telebano, rei da Tessália, mas é ele que acaba por ser escarneado. Na primeira das duas pequenas farsas um mercador desonesto quer aproveitar-se da situação difícil em que se encontra uma pobre mulher para lhe resgatar por baixo preço um conhecimento de dívida. Mas é ele, finalmente, que é enganado, porque o documento era falso e a mulher era realmente um escudeiro disfarçado. A segunda das duas farsas é directamente inspirada numa narrativa das *Cent Nouvelles Nouvelles* (n.º 17). Um velho juiz faz a corte a uma jovem, que o atrai a um encontro onde ele imprudentemente comparece. Aí, a jovem troça do velho metendo-o em situações ridículas que o confundem. O mundo é, pois, uma «floresta de Enganos».

A «*Farsa das Ciganas*»

Representada em Évora em data desconhecida — 1521 segundo I. S. Révah, 1525 segundo Braamcamp Freire (*Révah* ⁸, p. 1166; *Braamcamp*, p. 192) — a breve *Farsa das Ciganas* é mais um divertimento de salão do que uma peça de teatro. A corte está reunida para o serão. Um grupo de Ciganos (quatro homens e quatro mulheres) irrompe no meio da assistência, propondo aos homens a venda de

cavalos e lendo a sina às damas — tudo isso na sua estranha gíria de base espanhola.

O «Sermão à Rainha Dona Lianor» e o «Pranto de Maria Parda»

Estes dois monólogos são representáveis e por isso os tomamos em conta entre os autos. Situam-se, porém, nas fronteiras do teatro. O *Sermão à Rainha Dona Lianor* é, como já se disse, um sermão parodiado, proferido na Terça-feira Gorda do ano de 1506. Voltaremos a falar dele na última parte deste livro. O *Pranto de Maria Parda* é uma «lamentação» posta na boca duma velha bêbeda que, além disso, é mulata (e por isso se chama «Parda») — personagem «que viu as ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tavernas e o vinho tão caro, e ela não podia viver sem ele». Escrito em 1522, este monólogo veio a ser muito popular e teve numerosas reedições. Também o apreciaremos no final do nosso estudo.

III / OS AUTOS: COMENTÁRIOS GERAIS

1. OS DOIS PERÍODOS

Para além da divisão dos autos em géneros apercebem-se dois períodos bem diferenciados na obra de Gil Vicente. No primeiro período, que culmina entre 1517 e 1519 com as suas grandes peças de «devação» (*Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório*, *Barca da Glória*, *Auto da Alma*), Gil Vicente escreve sobretudo obras religiosas. Embora tenha composto quatro farsas (*Auto da Índia*, *O Velho da Horta*, *Exortação da Guerra* e *Quem tem Farelos?*), a tónica dominante nesse período é grave e austera.

Depois de 1520 tudo se inverte. É a corrente profana que predomina e a inspiração religiosa que se esbate. Gil Vicente parece voltar costas ao ascetismo e entregar-se a uma renovada juventude. Canta a vida, a beleza das coisas e dos seres. A renovação manifesta-se principalmente de duas maneiras: uma espécie de deslumbramento entusiasta perante as grandes forças da natureza e a celebração da onnipotência do amor. A primeira dessas inspirações culmina com *Triunfo do Inverno*, a segunda com *Dom Duardos*. As obras deste segundo período são mais longas. É então que ele vai procurar os seus temas nas novelas de cavalaria e que, nas comédias alegóricas de

grande espectáculo iniciadas com *Cortes de Júpiter*, se entrega a uma espécie de orgia poética e fantasista.

A maioria dos críticos não deixou de ser sensível à renovação e rejuvenescimento do autor. Atribui-se o facto, por vezes, à circunstância de Gil Vicente ter deixado por aquela época o serviço da Rainha Velha, Dona Leonor, que era devota e severa. Mas D. João III não o era menos. A razão justificativa é, talvez, de índole mais pessoal. Stephen Reckert observa que, por altura da metamorfose, Gil Vicente devia contar cinquenta a sessenta anos. É a idade em que muitos homens se sentem envelhecer e começam a pensar na morte. Ele, pelo contrário, parece viver uma segunda Primavera e é arrastado por um turbilhão de vida (*Reckert*, p. 23). Canta a beleza mortal e as criaturas transitórias, celebra a onipotência do amor. Mas, no fundo desse entusiasmo cósmico e para além do sentido eufórico de vida, há a consciência do envelhecimento e da morte. Deste contraste resulta uma espécie de palpação patética.

2. REPETIÇÃO E INVENÇÃO

Todos os escritores se repetem. Mas o princípio da repetição é em Gil Vicente uma propensão fatal imposta pelo estilo da época. A Idade Média é o tempo da glosa. Dizem-se e redizem-se as mesmas ideias de mil maneiras, parafraseando-as até ao infinito. A razão é que o espírito medieval se interessava mais pelo geral do que pelo particular e, para ele, a imensa diversidade dos seres se reduz a alguns tipos definitivos e intangíveis. As personagens vicentinas são muitas vezes, em obediência a este princípio, tipos e não heróis individuais. Há o

Escudeiro, a Velha, a Alcoviteira, o Frade, o Lavrador, etc. O que interessa é o que há neles de geral. E observa-se também que muitos autos são construídos como sequências de cenas paralelas, como «sketches» que não se organizam em entrecos. É uma outra maneira de se repetir. A forma de composição «processional» encontra-se em obras tão diferentes como a *Barca do Inferno*, *Nau de Amores* ou *Romagem de Agravados*. Fica-se com a impressão de que Gil Vicente nunca conseguiu libertar-se completamente do desfile litúrgico ou da cavalgada dos momos.

Mas, ao mesmo tempo, também não deixa de inovar. Introduce nos tipos gerais, por exemplo, particularidades individuais. Faz variar os «sketches», que se sucedem como numa procissão. As cenas articulam-se pelas suas analogias ou distinguem-se pelas suas oposições na unidade do auto, à maneira dos diversos quadros que constituem um políptico. E assim há surpresas, rupturas de simetria.

Se observarmos o conjunto dos autos e não cada obra individual, deparamos com o mesmo princípio: a repetição é neles incessantemente contrabalançada pela inovação.

Vejam alguns exemplos. Se há na obra de Gil Vicente um tipo humano bem definido é o da Alcoviteira. Já havia dela um modelo ilustre na «Celestina». E, de facto, há nos autos três Alcoviteiras muito semelhantes umas às outras e todas três ajustadas ao modelo: Branca Gil em *O Velho da Horta*, Brísida Vaz na *Barca do Inferno* e Ana Dias em *O Juiz da Beira*. Mas a *Comédia de Rubena* traz uma inovação notável, com a personagem da «Beata» que intenta desencaminhar Cismena: «Vem ãa molher a modo de beata, porém grande alcoviteira.» As suas artimanhas

dissimulam-se sob aparências devotas e dengosas. A repetição do tipo é assim acompanhada neste ponto por uma inovação.

Consideremos, num género muito diferente, a personagem do «selvagem», que vem da tradição dos momos. Aparece um «cavaleiro selvagem» em *Dom Duardos*, na figura de Camilote. Em *Triunfo do Inverno* o «selvagem» empresta a sua caracterização à alegoria do Inverno. E nova metamorfose se apresenta na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* com o «selvagem» Monderigón.

Os «temas de cena» podem também renovar-se, repetindo-se. Na «cena judaica» do *Auto da Lusitânia* (1532) figura um Cortesão que dirige galanteios à jovem Lediça. Mas esta, na inocência do seu coração, toma em sentido literal as falas que ele profere em sentido figurado:

Cortesão: Não falo, Senhora, disso,
porque eu me queimo e arço
com dores de coração.

Lediça: Muitas vezes tenho eu isso.
Diz Mestr'Aires que é do baço
e reina mais no Verão.

Toda a cena se desenvolve na base deste mal-entendido, que o Cortesão resume dizendo:

Ó que mal ser namorado
onde não é entendido!

No ano seguinte, porém, em *Romagem de Agravados*, Gil Vicente retoma a mesma ideia na cena em que Frei Paço

dá uma «lição de boas maneiras» à jovem camponesa Giralda:

Frei Paço: Morto me tendes aqui,
e morto desesperado.

Giralda: Quanta se isso fosse assi,
espantar-m'ia eu de mi
não pasmar de homem finado.

À primeira vista há uma repetição da mesma cena fundamental. Mas uma análise atenta, mesmo rápida, mostrará que existem entre os dois diálogos acentuadas diferenças. O Cortesão do *Auto da Lusitânia* fala em seu nome pessoal, enquanto Frei Paço, que dá uma lição a Giralda, está necessariamente a representar uma comédia. Pode ser que o primeiro seja sincero nas suas declarações amorosas. O segundo, obviamente, não o é. A personagem da jovem é também enriquecida. Lediça e Giralda são ambas incultas e simplórias. Mas Lediça não é destituída de «coquetterie» (basta ver como ela conduz as coisas para ficar só na loja), ao passo que a sinceridade de Giralda e a inocência das suas respostas põem a claro, como um revelador, o que há de hipócrita e artificial na retórica amorosa e acaba, finalmente, por ridicularizar Frei Paço. Há, assim, invenção e enriquecimento sob a aparência duma simples repetição.

Haveria todo um longo estudo a fazer sobre a maneira como Gil Vicente retoma, através de várias peças, um tema, uma situação ou uma «ideia de cena», em cada caso inovando. O tema das estações do ano, por exemplo, tratado no *Auto dos Quatro Tempos* à maneira religiosa, é tratado à maneira profana em *Triunfo do Inverno*. O estratagema do «príncipe encuberto», meramente

episódico na *Comédia de Rubena*, assume em *Dom Duardos* vastas proporções dramáticas, poéticas e psicológicas. É retomado, por fim, na *Comédia do Viuvo* em tom menor e em termos quase cómicos. Por três vezes, pelo menos, Gil Vicente pôs em cena a figura da rapariga que não quer aceitar a sua condição: em *Quem tem Farelos?*, na *Farsa de Inês Pereira* e em *Romagem de Agravados*. Mas também aí a personagem se renova em cada caso, pois que Isabel, a heroína de *Quem tem Farelos?*, é uma «coquette», Inês Pereira uma ambiciosa e Domicília e Dorosia são freiras revoltadas contra a regra do convento.

Consideremos, para terminar, o tema do jardim, lugar privilegiado para encontros de amor e evasões melancólicas. Temos em primeiro lugar o jardim realista de *O Velho da Horta*, onde crescem autênticos legumes mas de que se evola uma atmosfera de perigosa sensualidade. Há em seguida o poético jardim de *Dom Duardos*, banhado num claro-escuro romanesco e cortês. E há ainda o jardim de *Amadis*, puramente episódico. Por fim, temos o jardim simbólico que é oferecido ao rei no final de *Triunfo do Inverno* como conclusão natural da «festa de Maio».

Todavia, uma vez pelo menos Gil Vicente se repetiu sem se renovar, quando retomou no *Auto da Festa* uma cena inteira de *Templo de Apolo*. Mas, precisamente, foi esta a razão evidente que levou a banir o *Auto da Festa da Copilação*. A regra geral é que nos autos a repetição não impede a invenção. Há aí um princípio que não deixa de lembrar o das *cantigas paralelísticas* da poesia medieval (Reckert, p. 164). Também nessas canções os versos parecem repetir-se, mas é através de tais repetições que o poema se vai renovando e progredindo a pequenos passos.

3. NADA DE ENREDOS OU POUÇOS

No teatro clássico, tal como foi praticado na Antiguidade, renovado na Renascença e cultivado pelas literaturas modernas, uma peça é uma acção que caminha para um desenlace. A acção é determinada por uma situação apresentada no começo. A intriga, ou enredo, é precisamente o desenrolar da acção através do pormenor dos acontecimentos, devendo manter em suspenso a curiosidade dos espectadores até ao fim. Desse modo foram construídas peças tão diferentes entre si como *Édipo Rei*, *Hamlet*, *La Vida es Sueño*, *Le Mariage de Figaro* ou *Frei Luís de Sousa*.

E Gil Vicente? Ponham-se de parte as peças de inspiração religiosa em que a noção de enredo, por definição, não é pertinente. É sobretudo nas farsas e nas comédias que deve concentrar-se a nossa indagação.

Algumas das farsas vicentinas — *Auto da Índia*, *O Velho da Horta*, *Farsa de Inês Pereira* — apresentam a acção através de cadeias de acontecimentos que constituem verdadeiros entrecchos. O mesmo acontece com comédias como *Rubena*, *Dom Duardos*, *Amadis de Gaula* ou *Serra da Estrela*. É na *Farsa de Inês Pereira* e *Dom Duardos*, sem dúvida, que o autor dá provas de maior mestria na construção da intriga. De qualquer modo, Gil Vicente era plenamente capaz de levar a bom termo realizações desse género. Se, consequentemente, tantos autos não têm enredo, não foi por incapacidade do autor mas porque tanto ele como o público não davam a isso tanta importância como nós. Foi, em suma, porque esperavam duma peça de teatro *outra coisa*.

Efectivamente, na maior parte os autos são destituídos de intriga. Trata-se, por via de regra, duma série de cenas justapostas. O espectador vê desfilar «sketches» através dos quais não se articula qualquer acção e que não conduzem a qualquer desenlace. Não há nada mais desconcertante do que esta maneira de fazer teatro, para os leitores modernos. Por isso tantos críticos vêem na técnica dramática de Gil Vicente algo de elementar e primitivo. Para Aubrey Bell, não é «um grande dramaturgo técnico, mas um maravilhoso poeta lírico e um admirável observador satírico da vida» (*Bell*, p. 110). Tentemos isentar-nos desta visão moderna e perguntar o que poderia ser essa *outra coisa* que, na ausência de intriga, Gil Vicente e o seu público desejariam encontrar numa obra dramática.

Na construção de conjunto dos autos constituídos por cenas justapostas há muitas vezes, senão sempre, a rebusca de um tema geral, a expressão duma ideia central, o exame de um problema particular. Cada cena contribui para o conjunto à maneira de um quadro num políptico. Tal é a construção das três *Barcas*, do *Auto dos Quatro Tempos*, de *O Juiz da Beira*, de *Triunfo do Inverno*, de *Cortes de Júpiter* ou de *Templo de Apolo*. Uma análise mais aprofundada revela os efeitos subtis que resultam de certas combinações. *Romagens de Agravados*, por exemplo, é o que chamaríamos hoje uma «revista em sketches». Mas o desfile dos descontentes faz alternar as personagens populares e as de classes mais elevadas — e Frei Paço está presente para conduzir o jogo e salvar a unidade do conjunto. *Triunfo do Inverno* faz lembrar mais uma ópera. E é evidente que seria este o género de teatro de que o público da corte gostaria mais.

Mas é sobretudo na maneira de tratar cada uma das cenas acopladas de que são constituídos na sua maior parte os autos que se manifesta essa *outra coisa* que Gil Vicente, à falta de intriga, procurava representar. Como se trata de trechos que, por definição, são breves, não há possibilidade alguma de articular uma acção e de lhe dar um remate. Eles têm que se situar no instantâneo ou, pelo menos, na curta duração. O que aparece em cena não é uma aventura que se desenrola ou um destino que se cumpre mas uma situação que se oferece aos olhos na sua realidade imediata. A finalidade do autor será, por conseguinte, extrair todas as potencialidades dessa situação. Se consegue levar a bom termo esse desígnio, o espectador (ou leitor) descobrirá maravilhado que essa situação aparentemente ténue contém uma matéria imensa. O autor compensa assim por um lado o que perde por outro, graças a um subtil processo de recuperação. Renuncie-se, portanto, a exigir dele o que ele não quer dar e procuremos os processos que utiliza na sua rebusca de efeitos.

Gil Vicente esforça-se, antes de tudo, por multiplicar os pontos de vista que podem ser adoptados sobre uma situação dada. Esta situação assumirá, por assim dizer, numerosas dimensões: uma dimensão religiosa e moral, uma dimensão satírica, uma dimensão alegórica e, bem entendido, uma dimensão psicológica. Consequentemente, as personagens revestirão uma grande espessura de significação humana. O camponês Apariceanes na *Romagem de Agravados*, por exemplo, será sucessivamente, na cena em que intervém, ridículo, tocante, emocionante, patético.

Vejamos outro exemplo. Uma das cenas justapostas que constituem a sequência de *Triunfo do Inverno*

apresenta-nos um navio na tempestade. Um tema desses exige encenação complicada. O que se teria feito para isso no dia da representação? Não se sabe. Talvez se tenha construído um navio no palco, para dar a ilusão da realidade. Talvez, pelo contrário, se tenha aberto largo crédito à imaginação dos espectadores. Notemos, por outro lado, que essa cena da tempestade não é um «sketch» independente do conjunto do auto, embora pelo seu conteúdo seja muito diferente do resto da peça. A tempestade liga-se bem à ideia central da «festa de Maio», já que se trata, nesse passo da representação, de mostrar o poder do Inverno e que o Inverno é a estação das tempestades.

A cena é construída em obediência a um plano muito rigoroso. Há duas partes, que comportam, respectivamente, 99 e 134 versos e que são precedidas, cada uma, de um «argumento» de 14 e 24 versos proferido pela personagem Inverno. Na primeira parte a tempestade não chegou ainda e o navio singra em mar calmo. Mas faz-se tudo para testemunhar a incapacidade do Piloto e dos três Grumetes, que constituem o essencial da tripulação. O Inverno, no «argumento» que recitou, insistiu neste ponto: o Piloto, a quem cabe a responsabilidade principal da navegação, é «boçal» e os três Grumetes são «bobazos». Em contraste com esses incompetentes há um velho Marinheiro, «buen mestre especial», cheio de experiência e competência. As manobras comandadas pelo Piloto são absurdas. Foi nomeado para tais funções por favoritismo — por «aderência», como se dizia então — e não possui nenhuma das qualidades exigidas para conduzir um navio. Quanto aos três Grumetes, desconhecem os elementos da manobra e não percebem nada do vocabulário náutico.

Pela sua maneira de se exprimirem se vê que são jovens camponeses mal desbastados e que embarcaram sem receberem a menor preparação prévia. Daí resultam equívocos cómicos, como, ao pretenderem designar o «traquette» falam no «lençol / que vai naquela picota», ou, ao receberem a ordem de «caçar» uma «poja», imaginam que os vão mandar à caça. Esta primeira parte constitui, assim, uma cena de farsa de franca comicidade, concebida essencialmente pelo seu valor satírico. Cabe ao Marinheiro experimentado traduzir a moral do caso:

Esta é ùa errada
que mil erros traz consigo,
ofício de tanto perigo
dar-se a quem não sabe nada.
Este ladrão do dinheiro
faz estes maus terremotos,
que eu sei mais que dez pilotos
e sempre sou marinheiro!

Chega-se assim à segunda parte da cena, que nos faz assistir à tempestade propriamente dita. O Inverno, que a desencadeia, anuncia um espectáculo terrificante:

Grandes bozes da la mar
de temor de esta tormenta,
terrible será el afrenta
que terná quien navegar!

No entanto, toda a cena será, no essencial, uma cena de farsa. O velho Marinheiro, que representa a razão e a coragem, descreve em termos impressionantes a vinda do temporal no mar, esse «temeroso sembrante / que não pode ser pior», esse «afozilar / que fere fogo mui vermelho». Mas todos os incidentes e a maior parte das réplicas são de índole a provocar nos espectadores o riso

aberto. É, na verdade, uma constatação à primeira vista paradoxal. Como se houve Gil Vicente para que o espectáculo de um navio em risco de perdição seja visto, não como um drama, mas como uma farsa?

O autor conseguiu esse «milagre» tornando ridículos o Piloto e os três Grumetes. Ridículos já eles eram na primeira parte da cena, quando reinava o bom tempo. Os espectadores foram condicionados para rir e continuam a rir. O Piloto é ridículo porque se engana na previsão do tempo («Aquilo é trovoadas / e não há cá de chegar»), porque se desculpa da sua responsabilidade com a fatalidade («No mal que o inverno faz / tenho eu culpa, per ventura?»), porque no momento de perigo perde completamente a cabeça e limita-se a implorar os santos («Ó Virgem da Luz Senhora! / São Jorge! São Nicolau!») e porque, na sua incapacidade para exercer o comando, recorre então ao velho Marinheiro que antes não quisera escutar («Fernão Vaz, acudí ali, / que vai a nau çoçobrando!»). Por seu turno, os três Grumetes são ridículos porque são campónios brancos e estúpidos, ignorando tudo da manobra de um navio, porque desviam ante o perigo, porque correm para um lado e para outro com gestos disparatados e embaraçando-se reciprocamente, porque só querem pôr-se a salvo, porque também eles só pensam em invocar todos os santos do paraíso e porque um deles se recusa a deitar uma caixa ao mar, como a situação exigia, a pretexto de que está lá dentro o seu pente.

Essas quatro personagens, por conseguinte, são ridículas e só se pensa em rir à custa delas. Tal reacção actua nos espectadores como uma «catharsis», anulando as reacções de terror e de piedade que a cena do temporal, de outro modo, provocaria. Torna-se então

possível acentuar o «efeito de farsa» apresentando o naufrágio e as mortes que resultarão dele sob uma perspectiva grotesca: «Digo que haveis d'ir pescar / dos cranguejos cos narizes / que andam per fundo do mar». Acrescente-se ainda que o texto sugere que a cena seja representada com um movimento endiabrado, numa espécie de confusão geral. Aos relâmpagos, à chuva, ao ruído do vento, à agitação do navio sacudido pelas vagas — que a encenação procurará representar o melhor que puder — juntam-se os apitos estridentes do Piloto (Pi! Pi! Pi!), os berros da tripulação desvairada e as idas e vindas dos Grumetes em todos os sentidos.

Assim Gil Vicente desenvolveu com arte consumada algumas das múltiplas potencialidades contidas na situação que quis representar. Essa situação, que normalmente deveria dar lugar a uma cena dramática digna da *História Trágico-Marítima*, é tratada de tal modo que se converte numa cena de farsa de violento efeito satírico e, ao mesmo tempo, é um espectáculo completo que só no palco pode transmitir todo o seu efeito. O espectador fica de tal modo interessado, tão divertido e fascinado com a situação representada que se esquece completamente de a integrar numa intriga, mesmo elementar. E, desde logo, não se interroga de maneira alguma sobre «o que vai acontecer», inteiramente indiferente ao destino do navio em perdição, do qual o autor se esqueceu de dizer se virá a afundar-se ou se se salvará.

4. AS PERSONAGENS

As personagens dos autos são inumeráveis. Não se põe sequer a hipótese de registar aqui a lista delas. Pretendemos simplesmente mostrar como é organizada a sociedade que eles compõem.

As personagens provenientes da tradição cristã

Haverá que pôr de parte as personagens impostas pela religião, como figuras da História Sagrada e protagonistas do drama da Salvação: Adão e Eva, Abel, Job, Abraão, Isaías, S. João Baptista, os Reis Magos, a Cananea, os Apóstolos, os dois Centuriões do Calvário, S. José e, naturalmente, a Virgem. As Sibilas e os Profetas poderão até metamorfosear-se em pastores (*Auto da Sibila Cassandra*). O próprio Cristo aparece em cena várias vezes. Os Padres da Igreja não poderiam estar ausentes desta galeria: estão representados por Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerónimo e São Tomás. Em contrapartida, os santos da «Lenda Dourada» estão ausentes, com excepção do muito episódico São Martinho, no auto que tem o seu nome.

É igualmente à tradição cristã que pertencem os pastores da Noite de Natal. Apresentam-se primeiramente com as características das personagens das éclogas de Juan del Encina e falam «saiaguês». Mas não tardam a lusitanizar-se, assumindo as características, o traje e a linguagem de autênticos pastores portugueses saídos do terrunho.

Não devem ser esquecidos os Anjos e, sobretudo, os Diabos. Uns e outros podem ser apresentados ao mesmo

tempo na mesma obra, representando os seus papéis contraditórios de agentes da salvação ou da perdição. Assim sucede nas três *Barcas* e no *Auto da Alma*. No *Auto da Feira* apresentam-se em confronto um Serafim lojista e um Diabo «bufarinheiro». Mas, de um modo geral, os Diabos são muito mais numerosos nos autos do que os Anjos. São personagens pitorescas e burlescas. A sua presença suscita logo uma atmosfera de farsa.

A Mitologia e a História

O Panteão greco-latino não está ausente dos autos. Surgem neles Júpiter (*Auto dos Quatro Tempos*, *Cortes de Júpiter*, *Frágua de Amor*), Mercúrio, deus do comércio (*Auto da Feira*, *Frágua de Amor*, *Auto da Lusitânia*), Apolo (*Templo de Apolo*), Cupido (*Floresta de Enganos*), Vénus (*Cortes de Júpiter*, *Frágua de Amor*), Marte (*Cortes de Júpiter*). Essas divindades são vistas sob uma óptica medieval. O Humanismo ainda não passou por elas. E muitas vezes não se distinguem dos astros que têm os seus nomes. Quanto às personagens extraídas da Lenda e da História, estão muito pouco representadas. Apenas se encontram Polixena, Pentésiléia, Aquiles, Aníbal, Heitor e Cipião (*Exortação da Guerra*).

As alegorias

Uma categoria muito importante de personagens é constituída por alegorias, isto é, abstrações personificadas. A alegoria é particularmente grata ao pensamento e à arte da Idade Média e é ela que caracteriza o género da «moralidade». A Fé, a Verdade, a

Humildade, etc., deixam de ser nomes comuns para se converterem em nomes próprios. Muitas personagens dos autos são alegorias desse tipo, principalmente nos autos de «devação». Fé é a protagonista do *Auto da Fé*. Volta-se a encontrá-la, com Prudência, Pobreza e Humildade, como «donzela» da Virgem no *Auto de Mofina Mendes*. A Morte é personagem na *História de Deus* e na *Barca da Glória*; o Mundo em *História de Deus*, o Tempo nesta última peça e no *Auto da Feira*, onde «arma ãa tenda». O *Auto da Alma* reúne diversas alegorias, como a Alma e a Igreja «estalajadeira». Roma comparece como personagem no *Auto da Feira*. No *Auto da Cananeia* são as três Leis da história humana. Mofina Mendes, como vimos, é também uma alegoria, visto que representa a «mofina», que quer dizer «infelicidade». No *Auto dos Quatro Tempos* as quatro estações tomam igualmente forma humana.

Mas a alegoria encontra-se também nos autos profanos, designadamente nas comédias de grande espectáculo que caracterizam a última parte da carreira teatral de Gil Vicente. É a Providência em *Cortes de Júpiter*, a Justiça e os quatro «Gozos de Amor» em *Frágua de Amor*, a Serra da Estrela na peça do mesmo nome, a Verdade no *Auto da Festa*, a Cidade de Lisboa em *Nau de Amores*, a Fama Portuguesa no *Auto da Fama*, o Inverno e o Verão em *Triunfo do Inverno*. É largamente conhecida a cena do *Auto da Lusitânia* em que dialogam Todo-o-Mundo e Ninguém. Por fim, Frei Paço, mestre de jogo em *Romagem de Agravados*, é uma alegoria da corte.

A prática da alegoria impõe uma certa forma de pensamento e de estilo. Quando uma abstracção personificada intervém numa cena, todos os pormenores da acção e do diálogo têm de ser escolhidos de modo a

convirem ao mesmo tempo a uma abstracção e a uma pessoa. Quando, por exemplo, Frei Paço, ao falar da espada que traz ao lado diz: «porque muito bem parece / ao Paço trazer espada», emprega deliberadamente palavras ambíguas que podem significar «trazer espada fica muito bem à personagem que é Paço» ou «trazer espada na corte é muito elegante». É fácil conceber que a alegoria implica hábitos estilísticos muito peculiares, baseados na rebusca sistemática da polissemia.

Os tipos

Mais particulares do que as alegorias, mais gerais do que os heróis individualizados, devemos considerar agora os tipos. São seres humanos em parte inteira mas que incarnam traços colectivos de um grupo. Há o Vilão, o Escudeiro, o Judeu, etc. Note-se, a propósito, que privilegiar os tipos leva necessariamente a minimizar os entretos narrativos. Um entretos só pode construir-se através da evolução de pessoas providas de traços individuais, em que cada uma tem o seu destino particular. Já o mesmo não acontece com o tipo humano: a cena é conseguida se o autor pôs bem a claro a generalidade do tipo, se a personagem que incarna o tipo resulta transparente. Esta maneira de ver as coisas é característica do espírito medieval.

É deliberadamente que o homem medieval menospreza as particularidades e cambiantes individuais das coisas. É a sua necessidade de subordinação, resultante de um profundo idealismo, que o induz a agir assim. É menos a incapacidade de discernir os traços individuais do que a vontade consciente de explicar o

sentido das coisas, a sua relação com o absoluto, a sua significação geral. O impessoal é que tem importância. Todas as coisas se convertem em modelos, exemplos, normas.

(*Huizinga*, p. 263).

Valerá a pena evocar rapidamente os diversos tipos que se encontram nos autos. Alguns deles, independentemente da condição social, são determinados por certas constantes da natureza humana, como a idade ou o sexo. Há, por exemplo, a Velha, que se realiza como mãe ou como esposa e que tem uma das suas variantes na velha «gaiteira», como a do *Auto da Festa*. Há também o Velho, que por via de regra é, além do mais, apaixonado (*Velho da Horta*, *Nau de Amores*). O processo de inovação na repetição, que analisámos atrás, permite fazer passar o tipo por ligeiras modificações. Assim, Crasto Liberal, um dos pretendentes de Cismena que aparece no final da *Comédia de Rubena*, reproduz com pequenos retoques o tipo do Velho apaixonado.

Mas é sobretudo a condição social que determina o tipo. Estes tipos sociais são muitíssimo numerosos em Gil Vicente: o Escudeiro, o Frade, o Judeu, etc. Há variações, naturalmente, no contexto de um dado tipo. Pode-se, no entanto, traçar o catálogo dos principais.

Nas categorias elevadas da sociedade civil encontra-se o Fidalgo, muitas vezes acompanhado do seu Moço ou Pagem (*Barca do Inferno*, *Farsa dos Almocreves*, *Comédia de Rubena*, *Nau de Amores*, etc.), o Conde, o Duque, o Rei, o Imperador (*Barca da Glória*). No outro extremo da classe nobre encontramos o Escudeiro, também acompanhado pelo seu Moço, sempre amoroso, grande tocador de viola e versejador. É geralmente tão pobre quanto

pretensioso (*Quem tem Farelos?*, *Auto da Índia*, *Auto de Inês Pereira*, *O Clérigo da Beira*).

Temos em seguida a Igreja. Os Frades são apresentados em geral sob cores satíricas. Há o Frade em concubinação (*Barca do Inferno*), o Frade que rompeu com o convento (*Frágua de Amor*), o Frade louco (*Nau de Amores*), o Frade que faz sermões burlescos (*Auto de Mofina Mendes*), o Frade cortesão (*Romagem de Agravados*), o Frade ambicioso (*idem*), o Frade condenado que se vai buscar ao Inferno (*Auto das Fadas*). Fica-se surpreendido quando se encontra em tal companhia um Frade evangélico, um só, na *Comédia do Viuvo*. Os Clérigos também não são apresentados lisonjeiramente: o «Clérigo da Beira», ignorante e pai de família; o Clérigo de mal de amor do *Auto dos Físicos*; o Clérigo nigromante da *Exortação da Guerra*. E há ainda os Ermitões, geralmente frascários (*Farsa de Inês Pereira*, *Serra da Estrela*). Os altos dignitários eclesiásticos não escapam à sátira, como se vê com o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa na *Barca da Glória*.

Depois da Igreja temos a Magistratura e os seus auxiliares. Há um Corregedor e um Procurador na *Barca do Inferno*, um Alcaide e Beleguins em *O Velho da Horta*, o «Juiz da Beira» e o velho Juiz da *Floresta de Enganos*. Estes dois últimos exemplos mostram, de resto, como pode haver passagem de um tipo para outro, visto que o «Juiz da Beira» é o mesmo Pero Marques que enfileira na categoria dos camponeses brancos e o velho Juiz de *Floresta de Enganos* é uma variante do Velho apaixonado.

Diversos ofícios estão presentes nos autos: os quatro Médicos do *Auto dos Físicos*, o Piloto e o Marinheiro de *Triunfo do Inverno*, o Sapateiro da *Barca do Inferno*, o Ourives da *Farsa dos Almocreves*.

Quanto às mulheres do povo, há uma abundante galeria: numerosas Criadas e Moças, uma Parteira (*Comédia de Rubena*), várias Feiticeiras (*Rubena*, *Auto das Fadas*), uma Ama (*Rubena*), sem esquecer a bêbeda Maria Parda. Há ainda as Regateiras e um grupo bem fornecido de Alcoviteiras.

Uma categoria muito abundante e variada é a dos tipos rústicos: Pastores, Lavradores, Vilões, Ratinhos e Parvos, a que podem juntar-se os Almocreves. Acrescente-se a este grupo, também, o Pagem do *Auto dos Almocreves* e os três Grumetes de *Triunfo do Inverno*, que são igualmente camponeses.

O tipo do Judeu ocupa um lugar à parte, nos «confins» da sociedade portuguesa. Incarna-se esse tipo quer na figura do Judeu português (*Barca do Inferno*, *Inês Pereira*, *Diálogo sobre a Ressurreição*, *Auto da Lusitânia*), quer na do Judeu vindo de Espanha (*O Juiz da Beira*). Outros tipos marginais são os dos Negros (*Frágua de Amor*, *Nau de Amores*, *O Clérigo da Beira*), de diversos Estrangeiros (o Castelhana, o Francês e o Italiano do *Auto da Fama*) e das Ciganas (*Auto das Ciganas*, *Auto da Festa*, *Auto da Lusitânia*).

Os heróis individuais

Acontece que alguns dos tipos que deixámos enumerados incarnam em personagens nitidamente individualizadas. Passa-se assim, em transições insensíveis, do tipo geral ao herói individual. É o caso da protagonista do *Auto da Índia*, como é o de Inês Pereira. Por fim, adoptando o estilo da comédia romanescas, muitas vezes imitada das novelas de

cavalaria, Gil Vicente foi levado a pôr em cena autênticos «heróis», providos duma personalidade irreduzível e de um destino específico. É o que se verifica com Dom Duardos e Flérida, Amadis de Gaula e Oriana, Rubena e Cismena, etc.

Conclusões

Nesta abundante galeria vicentina de personagens os tipos extraídos da realidade social oferecem particular interesse. É contra eles que Gil Vicente lança essencialmente a sua sátira. Apenas caberá perguntar se a galeria é completa. Muitas vezes se tem feito notar que falta nela a classe dos comerciantes, que era, no entanto, muito importante na época. O nosso autor conhece e representa a aristocracia, a Igreja, a Justiça, os médicos, os artesãos, as mulheres do povo, os camponeses — mas ignora o negócio. Talvez se deva relacionar esta omissão com o facto de que a classe mercantil se recrutava largamente entre os cristãos-novos.

Do facto de serem as personagens de Gil Vicente, muitas vezes, tipos e não indivíduos derivam algumas consequências importantes. Os seus nomes de pessoas são muitas vezes esquecidos. Em certos casos trata-se de um nome tradicional atribuído a todos os indivíduos de um mesmo tipo. O Parvo, por exemplo, chama-se sempre Joane. Em outros casos o nome é secundário. Fica-se com a impressão de que a personagem foi concebida unicamente em função do tipo que incarna e que por isso se mantém anónima. É frequentemente por necessidade circunstancial, na volta de um verso, que lhe é dado um nome. Sucede até que se lhe perde mais ou

menos a recordação. É o caso, por exemplo, do Vilão de *Romagem de Agravados*, que no texto se chama João Martinheira, mais adiante João Mortinheira e na rubrica João da Morteira. Não é raro que os nomes sejam, em si próprios, significativos, como o de «Cerro Ventoso» em *Romagem de Agravados*. A significação pode ser dada por antífrase: as Alcoviteiras de negócios «escuros» são designadas por *Branca Gil* ou *Ana Dias*. Um exemplo destes jogos onomásticos é o que podemos observar no *Auto da Índia*. A heroína mantém-se por muito tempo desprovida de nome: é designada por «a Ama» — e mais nada. No verso 137 o autor atribui-lhe uma dessas exclamações familiares em que a personagem jura com o seu próprio nome, fazendo-lhe dizer: «Por vida de Costançal». Surge assim, de repente, com nome próprio. E é altamente cómico que esse nome de «Costançal» seja dado por antífrase à menos «constante» das criaturas.

A sociedade vicentina é, assim, fortemente organizada e estruturada. Por essa razão as gravuras que ornamentavam as folhas volantes do século XVI eram em número limitado. São sempre as mesmas: a Velha, o Escudeiro, a Criada, o Vilão, etc. Não mais de uma dezena. Cada uma delas servia para todas as personagens que pertenciam ao mesmo tipo. É também por esta razão que no uso que faz da língua Gil Vicente nunca deixa de privilegiar tudo o que pode contribuir para caracterizar os tipos. Daí resultam, ao nível da língua e do estilo, consequências importantes que nos cumpre agora analisar.

5. TIPOS DE LÍNGUA E BILINGUISTO

O bilinguismo luso-espanhol

A diversidade dos tipos reflecte-se, de facto, na diversidade linguística. Para começar, Gil Vicente é um escritor bilingue, utilizando ao mesmo tempo o português e o castelhano. Devemos avaliar a importância desse bilinguismo, que foi um fenómeno maior na história da cultura portuguesa, visto que prevaleceu desde meados do século XV até às proximidades do ano de 1700, ou seja, até ao momento em que se extingue a última das gerações que foram educadas antes da Restauração de 1640. O bilinguismo luso-espanhol explica-se pelo jogo de múltiplos factores. Estabeleceram-se entre os dois países uma espécie de simbiose cultural e as alianças matrimoniais entre as famílias reinantes da Espanha e de Portugal contribuíam para hispanizar profundamente a corte. Falava-se tanto mais o castelhano quanto mais se subia de nível social. Gil Vicente, que fez toda a sua carreira na corte, estava embebido numa sociedade que praticava diariamente o bilinguismo.

Vejamos de que maneira as duas línguas se repartem entre as diversas personagens. Umam falam português, outras castelhano — e essa prática não dificulta de modo algum a sua intercompreensão. Quando uma língua é posta na boca duma personagem, esta mantém-na até ao fim da peça. Há autos em que todas as personagens falam português, outras em que todas falam castelhano; e ainda uma terceira categoria em que umas falam português e outras castelhano. Eis as listas dos três tipos de autos:

- 1) Os quinze autos seguintes são inteiramente em português: *O Velho da Horta*, *Exortação da Guerra*, *Barca do Inferno*, *Auto da Alma*, *Barca do Purgatório*, *Auto em Pastoril Português*, *Auto da Feira*, *História de Deus*, *Diálogo sobre a Ressurreição*, *Serra da Estrela*, *Farsa dos Almocreves*, *O Clérigo da Beira*, *Romagem de Agravados*, *Mofina Mendes*, *Auto da Cananeia*.
- 2) Os doze autos que se seguem são inteiramente em castelhano: *Monólogo do Vaqueiro*, *Auto em Pastoril Castelhana*, *Reis Magos*, *Auto de São Martinho*, *Sermão à Rainha Dona Lianor*, *Auto da Sibila Cassandra*, *Barca da Glória*, *Dom Duardos*, *Auto dos Quatro Tempos*, *Comédia do Viuvo*, *Auto das Ciganas*, *Amadis de Gaula*.
- 3) Os dezanove restantes são bilingues. São eles: *Auto da Índia*, *Auto da Fé*, *Quem tem Farelos?*, *Comédia de Rubena*, *Cortes de Júpiter*, *Pranto de Maria Parda*, *Farsa de Inês Pereira*, *Frágua de Amor*, *O Juiz da Beira*, *Templo de Apolo*, *Nau de Amores*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, *Triunfo do Inverno*, *Auto da Lusitânia*, *Floresta de Enganos*, *Auto das Fadas*, *Auto dos Físicos*, *Auto da Fama*, *Auto da Festa*.

É igualmente interessante estudar a distribuição das duas línguas entre as diversas personagens, indagando as razões que teriam levado o autor a escolher o português ou o espanhol. São três, a nosso ver, as principais:

- 1) Há, em primeiro lugar, a *tradição literária*. Quando Gil Vicente se inspira numa fonte ou num modelo espanhóis tende a manter a língua. As personagens rústicas procedentes de Encina falam «saiaguês»,

que é uma forma peculiar do castelhano. Do mesmo modo, *Dom Duardos* e *Amadis de Gaula*, cujas fontes são espanholas, não podiam deixar de ser escritos nessa língua.

- 2) Temos, em seguida, a *verosimilhança*. Quando Gil Vicente decalca a realidade social atribui às suas personagens a língua que falam efectivamente nessa realidade. As Regateiras só poderiam falar português; o Castelhano do *Auto da Índia*, a sua língua nativa.
- 3) Deverá considerar-se, por fim, um terceiro princípio a que se poderá chamar *hierarquia das línguas*. Na sociedade em que Gil Vicente vivia, o castelhano era o meio de expressão das esferas elevadas da corte: das rainhas, dos príncipes, dos embaixadores. Era uma língua «de prestígio». Foi essa a razão, sem dúvida, pela qual a *Barca da Glória*, que põe em cena «dignidades altas», foi escrita em espanhol, ao passo que as duas primeiras *Barcas* são integralmente portuguesas.

A maneira como Gil Vicente pratica o bilinguismo luso-espanhol faculta indicações muito interessantes sobre a realidade sociocultural portuguesa no primeiro terço do século XVI. O autor dos autos ignora o que se chama hoje «patriotismo linguístico». Não se lhe afigura contraditório amar o seu país e utilizar uma língua estrangeira. É a geração posterior impregnada de humanismo — a de António Ferreira — que recusa por patriotismo o uso do castelhano. Para Gil Vicente e para o público dos autos esse sentimento não existe. Deve-se acrescentar que as duas línguas peninsulares estavam então muito mais próximas uma da outra do que o estão

na actualidade. O castelhano — que os Portugueses, de resto, tinham adaptado ao seu uso recheando-o de «lusismos» — não era em Portugal uma língua totalmente estrangeira. Quase poderia dizer-se, sem forçar muito os termos, que o português e o castelhano eram entendidos como dois dialectos da mesma língua.

Os tipos de língua

Mas há mais. Em cada uma das duas línguas que usa, Gil Vicente utiliza vários registos. Basta ponderar atentamente o texto para se aperceber que certas palavras, certos contornos verbais, certas maneiras de pronunciar, são reservadas a certos países — e que tais modos de linguagem caracterizam os tipos como qualquer outro indicativo (por exemplo: o traje). A par do castelhano comum, tal como se falava em Portugal, encontram-se ainda três variantes de importância muito desigual: o «saiaguês» imitado de Juan del Encina, que é uma elaboração literária a partir de dialectos leoneses da região de Salamanca; a gíria das Ciganas; e o da Moura Tais. Também em português Gil Vicente criou uma «língua rústica», que põe na boca dos Parvos, Lavradores, Vilões e Pastores, realistas ou fantasistas. Este português rústico caracteriza-se, entre outros aspectos, por numerosos arcaísmos de vocabulário e morfologia. Outro tipo bem marcado linguisticamente é o das personagens populares (Regateiras, Velhas, Feiticeiras, Alcoviteiras), que praticam com exclusividade um arcaísmo de outro género: a conservação das formas em *d* na segunda pessoa do plural dos verbos (por exemplo: *levades* por *levais*). Os Judeus constituem um terceiro tipo cuja língua

apresenta traços muito particulares: dizem, por exemplo, *coisa* em vez de *cosa*, quando naquela época tal variante era ainda excluída do português corrente. Por fim, Gil Vicente põe em cena Negros que se exprimem numa espécie de «pidgin» (assim se chama ao inglês adulterado que usam os comerciantes do Oriente), mas manipulado com base no português. Todos estes tipos de língua são, em parte, criações literárias e em parte cópias da realidade. Por isso interessam profundamente aos historiadores da língua portuguesa (sobre esta questão ver *Teysier*¹, pp. 23-290, e *Stegagno Picchio*², pp. 65-112).

O estilo

Para além dos tipos de línguas há, evidentemente, variações que são do domínio do estilo. Pode-se reparti-las em três grandes categorias, que designaremos por *estilo alegórico e simbólico*, *estilo popular* e *retórica erudita*. Na impossibilidade de apresentar aqui todo este vasto domínio temático ficaremos apenas pela retórica erudita.

Esta «retórica» procura um certo tipo de efeito que consiste em jogar com palavras de formas semelhantes, sejam ou não etimologicamente aparentadas. Por exemplo:

Serdes leiga e *casta* abasta
e ainda é bem mister
haver hi das *castas casta*

(*Comédia de Rubena*)

Ou ainda:

E vós *dormedários*, também não *durmais!*

(*História de Deus*)

Chamava-se a esta figura de retórica «derivação».

Na linguagem da corte procurava-se sistematicamente uma espécie de jogo verbal que anuncia o que virá a chamar-se mais tarde «preciosismo». Saber aplicar com habilidade essas subtilezas equivalia a manifestar uma qualidade que se designava pelos termos «aviso» e «discrição». O homem «avisado» e «discreto» era, em suma, o «homem de espírito». Lembre-se que Inês Pereira só queria casar-se com um moço «avisado». O homem «avisado» e «discreto» cultivava todos os requintes resultantes do jogo dos sentidos e das formas (e, em particular, das «derivações»). Encontram-se bons exemplos disso nos solilóquios nocturnos de *Dom Duardos*. Mas Gil Vicente cita-os também para troçar deles. É a essa retórica ridícula que pertencem, por exemplo, os dois versos seguintes de Colopêndio, personagem da *Romagem de Agravados* que é apresentada como um fidalgo «de grande aviso»:

Não *sei* se *sei* o que digo
que cousa *certa* não *acerto*.

6. A LÍRICA VICENTINA

Os autos contêm grande número de trechos líricos, que na sua maior parte eram cantados e muitos, mesmo, acompanhados de dança. A poesia lírica é, pois, parte

integrante da arte vicentina. E, além disso, não pode ser separada do diálogo falado em que se insere harmonicamente sem que o leitor ou o ouvinte sintam qualquer impressão de artifício.

Esses trechos líricos são muito numerosos. Stephen Reckert determinou 164, formando no total um conjunto de 4400 versos (*Reckert*, p. 138, n.º 2). Poder-se-ia assim, isolando-os e ligando-os uns aos outros, constituir a matéria de um volume completo. A presença constante dessa lírica e a sua qualidade têm levado algumas vezes a comparar Gil Vicente com Shakespeare.

Vamos deter-nos especialmente nas canções de refrão de tipo popular. Na terminologia espanhola são designadas por «vilancicos» — mas preferimos aplicar-lhes, à maneira portuguesa, o termo «cantiga». Além disso, algumas dessas cantigas são «paralelísticas» e remontam directamente à tradição das «cantigas de amigo» medievais. Nos autos de Gil Vicente são escritas em português ou em espanhol e até, por vezes, numa mistura das duas línguas, ou seja, um português recamado de espanholismos. Eis um exemplo em português, que é um «vilancete» de métrica muito regular:

Tirai os olhos de mi,
minha vida e meu descanso,
que me estais namorando.

Os vossos olhos, Senhora,
Senhora de fermosura,
por cada momento d'hora
dão mil anos de tristura.

Temo de não ter ventura.
Vida, não m'esteis olhando,
que me estais namorando.

(Auto em Pastoril Português)

Leia-se a seguir uma «cantiga» em castelhano, paralelística e muito próxima pela sua inspiração duma «cantiga de amigo» medieval:

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

A riberas daquel vado
viera estar rosal granado.
Vengo del rosale.

A ribera daquel rio
viera estar rosal florido.
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido.
Cogi rosas con suspiro.
Vengo del rosale.

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

(Triunfo do Inverno)

E, finalmente, uma «cantiga» escrita em português misturado com formas espanholas:

Volava la pega y vai-se.
Quem me *la* tomasse!

Andava *la* pega no meu cerrado,
olhos morenos, bico dourado.
Quem me *la* tomasse!

(Serra da Estrela)

As «cantigas» apresentam-se com grande liberdade de formas. E não nos parece que se deva seguir José Joaquim Nunes e Carolina Michaëlis de Vasconcelos que

pretenderam, a partir delas, reconstituir «cantigas paralelísticas» perfeitamente regulares, à maneira dos paleontólogos que, a partir de um osso de mandíbula, reconstituíam um animal pré-histórico completo. As «cantigas» utilizam um simbolismo em que se encontra número limitado de palavras e de noções. Um dos símbolos mais frequentes é o da «caça de amor». As aves de nomes femininos representam nelas as raparigas altivas e as de nomes masculinos os amantes atrevidos:

Halcón que se atreve
con garça guerrera
peligros espera... etc.

(*Comédia de Rubena*)

Estas canções não podem ser cindidas do vasto conjunto em que se integram: o *corpus* da poesia lírica popular dos países ibéricos. Os temas são comuns e são as mesmas formas que se encontram por toda a parte. O papel de cada poeta consistia, a partir dessas fórmulas transmitidas pela tradição, em imaginar variações. E aqui reencontramos a dialéctica da repetição e da invenção. As investigações de Antonio Sánchez Romeralo e de Stephen Reckert podem, neste domínio, servir-nos de guia. Assim, os versos iniciais de dois «vilancicos» tradicionais citados por Sánchez Romeralo dizem:

Del rosal sale la rosa...
De los álamos vengo, madre...

(*Romeralo*, 417; *Reckert*, pp. 135 e segs.)

Estes versos foram, de certo modo, combinados por Gil Vicente e fundidos num verso único na cantiga atrás citada:

Del rosal vengo, mi madre...

(*Triunfo do Inverno*)

É o mesmo processo de «variaciones formularias» (Reckert, p. 154) que dá conta da «transformação» seguinte:

Un amigo que yo havia... (Romeralo, 422)

Um amigo que eu havia... (Gil Vicente, *Serra da Estrela*)

Três amigos que eu havia... (Gil Vicente, *Auto da Feira*)

Dous açores que eu havia... (Gil Vicente, *Serra da Estrela*)

7. A ENCENAÇÃO

Estamos muito mal informados sobre a maneira como as peças de Gil Vicente eram levadas à cena. As indicações sobre esse ponto que figuram nas rubricas são pouco numerosas. Fica-se reduzido a ter de analisar o texto por si próprio, tentando resolver todos os problemas que seriam levantados pela representação. Foi esse o método utilizado por Ronald Boal Williams e por Leif Sletsjõe nos seus estudos sobre o assunto, estudos que podem ser completados pelo livro de W. T. Shoemaker sobre o «cenário múltiplo» em Espanha nos séculos XV e XVI (ver *Williams, Sletsjõe, Shoemaker*).

Há que considerar, em primeiro lugar, o problema do local da representação. A maior parte dos autos de «devação» foram representados em igrejas ou capelas. Essa indicação figura muitas vezes nas rubricas da

Copilação. Por vezes ressalta do próprio texto: os pastores do *Auto da Fé*, por exemplo, descrevem com admiração, em pormenor, o interior da capela onde se encontram. A *Copilação* diz-nos que a *Barca do Inferno* foi representada «de câmara» e as outras duas *Barcas* em capela. As peças profanas, pelo contrário, foram representadas fora dos recintos sagrados, principalmente nas diversas residências reais de Lisboa, Évora, Almeirim, Tomar e Coimbra. O caso do *Auto da Festa*, que foi levado à cena numa residência particular, é excepcional.

Se estudarmos, entretanto, a encenação propriamente dita, observa-se uma extrema diversidade. Também sob este aspecto convém pôr à parte os autos de inspiração religiosa. Vários deles são situados num lugar único, como as *Barcas*, por exemplo. Mas outros exigem uma cena múltipla elementar. Várias peças de Natal atestam que, após a velada dos pastores, estes teriam de deslocar-se para se dirigirem ao Presépio. Assim, as rubricas do *Auto em Pastoril Castelhana* indicam: «Partem-se para o presépio cantando». E depois: «Chegando ao presépio, diz Gil». Em outro passo é mesmo esclarecido que se levantava uma cortina para deixar ver o quadro do Presépio: «Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do Nascimento». E depois as personagens «vão cantando em chacota, e chegando ao presépio, diz Peresica» (*Auto da Sibila Cassandra*). Em *Mofina Mendes* diz-se, depois da cena da Anunciação: «Em este passo se vai o Anjo Gabriel e os anjos à sua partida tocam instrumentos, e cerra-se a cortina» — e logo em seguida começa a cena dos pastores. Em *História de Deus* há, pelo menos, um esboço de cenário múltiplo (ou cenários simultâneos), visto que a prisão do Limbo é nitidamente isolada do restante espaço cénico. Os mortos descem nele uns após

outros, mas continuam visíveis aos olhos dos espectadores, porque quando São João Baptista desce por sua vez são aqueles apresentados a cantar um «romance», «com admiração de grande alegria».

Se passarmos agora ao exame dos autos profanos, deparamos com as situações mais diversas. Pode acontecer que não haja encenação alguma e que o lugar cénico seja o meio real. O *Monólogo do Vaqueiro* é declamado na própria câmara da rainha. A *Farsa das Ciganas* desenrola-se num final de serão, na sala onde a corte está reunida. Em outros casos a encenação exigida pelo texto reduz-se a muito pouco. *Romagem de Agravados* pode ser representado numa sala nua, sem qualquer cenário e tendo apenas como acessório uma cadeira. As personagens desfilam como numa revista. E quando uma delas termina o seu papel, fica onde está, disponível para intervenção ulterior. Os bastidores são inexistentes.

Em outros casos, porém, o texto implica encenações complicadas e com cenários muito elaborados. É o que se verifica com comédias alegóricas como *Frágua de Amor*, *Templo de Apolo* ou *Nau de Amores*, que exigem respectivamente a instalação duma forja, de um templo e de um navio. Trata-se de espectáculos grandiosos, na sequência da tradição dos momos. Em outras peças o texto situa-se em vários lugares diferentes, requerendo mudanças de cenário ou cenários múltiplos. É o caso de *Triunfo do Inverno*, *Comédia de Rubena*, *Dom Duardos* ou *Amadis de Gaula*.

Em outros casos, finalmente, não pode haver hesitações e a encenação múltipla é obrigatória. De qualquer modo que se queira conduzir o espectáculo, não se pode representar tais peças com um único cenário nem utilizar a mudança de cenários sucessivos. É o que

acontece com o *Auto da Índia*. Enquanto a heroína recebe Lemos em sua casa, o Castelhana a quem ela marcou também encontro mantém-se à porta impaciente. As suas falas são tão longas que é impossível serem ditas apenas nos bastidores. O Castelhana é necessariamente visível aos espectadores, como também o é Lemos — e a situação cômica deriva, entre outras coisas, do facto de a protagonista correr de um para outro. Haveria, portanto, um cenário que mostrava ao mesmo tempo o interior e o exterior da casa. O mesmo aconteceria com a *Farsa de Inês Pereira*: vê-se Pero Marques que monologa à porta e continua-se a vê-lo quando entra em casa. Por fim, na cena do *Auto da Lusitânia* deve-se ver simultaneamente a loja do alfaiate onde se encontra Lediça e a sala situada no andar de cima onde se encontra sua mãe. A necessidade de recorrer a cenários múltiplos ou cenários simultâneos impõe-se em todos estes casos.

IV / ESBOÇO DE INTERPRETAÇÃO GLOBAL

É chegado o momento de tentar uma interpretação global da obra de Gil Vicente. Queremos com isto significar uma visão que permita abranger a totalidade da obra, na sua unidade e diversidade, e dar conta delas. Tomaremos, para chegar a tanto, um ponto central escolhido como mais apropriado para permitir essa visão. O ponto central é a função desempenhada por Gil Vicente: a de poeta de corte. Eis um homem, com efeito, que nunca deixou de estar ao serviço da monarquia portuguesa, quer dependesse da Rainha Velha Dona Leonor, quer trabalhasse directamente para D. Manuel I e D. João III. Toda a sua produção dramática, com raras excepções, foi realizada para a corte. Esta função de poeta de corte pode assim servir-nos de ponto de partida na exploração em profundidade que pretendemos intentar a seguir.

1. *A ORDEM E A HARMONIA*

Poeta de corte, Gil Vicente depende do rei. O rei é o Senhor, que assegura a ordem e a harmonia no reino apoiando-se na Religião, detentora da verdade em todas

as coisas. A situação de Gil Vicente é assim comparável à que partilhavam pela mesma época os «Grandes Retóricos» na Europa de língua francesa, ou seja, essencialmente nas cortes da França e da Borgonha, e que Paul Zumthor analisou recentemente. Participa como eles no «jogo da corte» (*Zumthor*, p. 39). Em Portugal, como em França e na Borgonha, o homem de letras deve tudo ao Senhor, cuja ideologia exprime obrigatoriamente — e por esse termo se entenderá «um conjunto de esquemas intelectuais e discursivos preenchendo uma função social de legitimação da ordem» (*id.*, p. 51).

O panegírico do Monarca

O poeta terá de fazer, conseqüentemente, o panegírico do Monarca, na sua pessoa e nas dos que lhe são mais próximos. O rei, a rainha, a família real, nunca são atingidos pela sátira. Em *Cortes de Júpiter* toda a população de Lisboa forma uma espécie de cortejo carnavalesco para acompanhar a frota que conduzirá à Sabóia a infanta Dona Beatriz. Este cortejo é descrito com cores facetas e burlescas, a não ser quando se trata de personagens de sangue real. O príncipe João, futuro D. João III, é conduzido por cavalos-marinhos:

em um andor
de ouro que melhor for
em toda a terra dos Chins,

e a sua aparência é a de um triunfador:

Sua figura será
um Alexandre segundo.

Alguns anos mais tarde, quando D. João III e a rainha Dona Catarina regressam à capital após uma longa ausência, a Cidade de Lisboa saúda-os em versos duma retórica incrivelmente empolada:

Ó alto e poderoso em grande grandeza,
meu rei precioso per graça divina... etc.

(*Nau de Amores*)

A política do Monarca

Com a pessoa do Monarca, é a sua acção e a sua política que importa celebrar e glorificar. Este «discurso da glória» mantém-se na maioria dos casos em generalidades. O *Auto da Fama* é inteiramente consagrado a isso. Vê-se nele a Fama Portuguesa representada na figura duma jovem camponesa do Beira. É «desejada de todas as terras, não tão somente pela glória interessal dos comércios, mas principalmente pelo infinito dano que os mouros, inimigos de nossa fé, recebem dos portugueses na índica navegação» (rubrica da *Cópilação*). É, pois, toda a política da Expansão que é assim celebrada sob um duplo aspecto de empresa comercial e de cruzada contra o Islão:

Aos comércios preguntareis
de Arábia e Pérsia a quem se deram,
ou quando os homens tiveram
este mundo que vereis.
E não fique
perguntar a Moçambique
quem é o alferes da fé,
o rei do mar quem o é,
ou s'há outrem a que se aplique.

Mas o discurso da glória pode também reportar-se a aspectos muito mais concretos da política do Monarca. Parece incontestável, como se disse atrás, que a *Exortação da Guerra* não é somente um apelo à cruzada contra o Islão, apresentado em termos gerais: encontra-se nesse texto, em numerosas alusões aos acontecimentos de 1514, uma ardente defesa da política real na questão das «terças». D. Manuel tinha obtido do papa que as «terças» das dízimas lhe fossem concedidas. O clero protestava contra essa decisão, que prejudicava os seus interesses. É ao clero, evidentemente, que Gil Vicente se dirige quando põe na boca duma personagem estas palavras:

Dai a terça do que houverdes
pera África conquistar,
com mais prazer que poderdes,
que quanto menos tiverdes
menos tereis que guardar!

É em vão que se procura na obra de Gil Vicente uma crítica à política real. O lançamento da sátira, que adiante estudaremos, não atinge esse sector. Vários críticos julgaram ver, no entanto, a expressão duma atitude mais independente na carta que Gil Vicente escreveu a D. João III, em Santarém, após os acontecimentos que ocorreram nessa cidade em consequência do tremor de terra de 26 de Janeiro de 1531. Os frades tinham levantado a população contra os cristãos-novos dizendo que estes é que tinham provocado a cólera divina. Gil Vicente reuniu-os no mosteiro franciscano e reconduziu-os à razão. Não seria essa uma atitude de certo modo temerária em relação a D. João III, de quem se sabe que nessa altura estava secretamente decidido a obter a instalação da Inquisição em Portugal? Ora precisamente,

como mostrou I. S. Révah, Gil Vicente não podia conhecer naquela data a mudança de atitude do rei e continuava a sustentar a política de relativa tolerância que tinha sido já a de D. Manuel e que era a de D. João III desde o começo do seu reinado (Révah⁹, p. 199).

A ordem social como reflexo da harmonia do mundo

A ordem e a harmonia de que o Monarca é o garante devem, evidentemente, prevalecer no corpo social do reino. Quanto a este ponto, Gil Vicente exprimiu muitas vezes o seu pensamento. A ideia central é a de que a ordem social é um bem e que não deve ser alterada. Cada ser humano deve procurar alcançar a salvação no lugar que Deus lhe destinou e não, em qualquer caso, procurar sair da sua condição. Na *Farsa dos Almocreves* o arrieiro Pero Vaz exprime tudo isso com extrema nitidez. Os camponeses não devem, como o pagem do protagonista, deixar a terra para tentar fortuna em outro lado. Por esse rumo chegar-se-ia ao despovoamento dos campos. Os camponeses na terra, os artesãos nos seus ofícios, os senhores ao serviço do rei. Tal é a distribuição dos papéis. E cada um deve casar-se sem sair da sua classe:

Mais fermoso está ao vilão
mau burel que bom frisado,
e romper matos maninhos,
e ao fidalgo de nação (= de nascimento)
ter quatro homens de recado
e leixar lavrar ratinhos.
Que em Frandes e Alemanha,
em toda França e Veneza,
não é como nesta terra;
porque o filho do lavrador
casa com a lavradora
e nunca sobem mais nada;

e o filho do broslador
casa com a brosladora,
isto per lei ordenada.
E os fidalgos de casta
servem os reis e altos senhores
de tudo sem presunção,
tão chãos que pouco lhes basta;
e os filhos dos lavradores
para todos lavram pão.

Visão muito tradicional, como se vê. Nessa sociedade onde reinam a ordem e a harmonia não há mesmo mercadores... E, naturalmente, a destruição da ordem quando os homens querem sair da sua condição por ambição ou orgulho. Aí reside o sentido da *Romagem de Agravados*. Os sete pares de «agravados» que desfilam na peça ilustram o descontentamento, a insatisfação humana. O Vilão que rompe a marcha queixa-se da dureza do seu destino e desejaria que o seu filho viesse a ser eclesiástico. Chegam duas Regateiras, que contam a triste desventura acontecida a uma das suas sobrinhas: esta julgava ter conseguido um bom partido casando-se com um «moço da câmara», mas afinal era apenas um cristão-novo em busca de dote. Bem feito, para ela! Não devia ter procurado um marido acima da sua condição. Vêm então duas personagens igualmente consumidas de ambição: uma delas é um eclesiástico que aspira a ser bispo («bispar»); outra é um leigo que daria tudo para ser conde. Entra a seguir um Lavrador, tão descontente com a sua sorte como o Vilão do começo. Tenta corrigir a sua linguagem rústica mas a que é nele natural vem logo à superfície. Tem uma ambição: fazer da filha, que é apenas uma rude camponesa, dama da corte. E, a terminar, vêm duas freiras que se recusam a sujeitar-se à sua regra conventual. A moral da peça é, por conseguinte, toda ela

conformismo e resignação. Assim o exprime Frei Paço, que conduz o jogo de cena, quando diz ao Vilão:

Conforma-te co que Deus quer
e do siso faze espelho.

É ainda a mesma ideia que as duas freiras em ruptura com o convento enunciam pelo final da peça:

Por que há i tantos agravados
mais agora que soía?
— Porque nos tempos passados
todos eram compassados
e ninguém se desmedia.
Mas a presunção isenta
que creceu em demasia
criou tanta fantasia
que ninguém não se contenta
da maneira que soía.

É em função do mesmo princípio que são vituperados por Gil Vicente todos os que recusam a regra inelutável das coisas — até as consequências do envelhecimento. Por isso o Velho apaixonado de *O Velho da Horta* é apresentado como figura ridícula. A jovem que ele corteja diz-lhe cruamente:

Não vedes que sois já morto
e andais contra natura?

A aceitação por cada homem da sua condição é, portanto, apenas um caso particular duma regra universal. É a ordem do mundo inteiro que é boa e deve ser respeitada. Thomas R. Hart exprime excelentemente esta ideia a propósito de *Triunfo do Inverno*:

Em *Triunfo do Inverno*, a harmonia que constitui o tema subjacente de todas as peças festivas é mostrada, mais explicitamente do que em qualquer das outras, como abrangendo não só a ordem social mas igualmente a ordem da natureza. A harmonia exige que cada homem aceite o lugar que lhe foi destinado na ordem hierárquica do universo. Tanto a natureza como a sociedade são simplesmente manifestações parciais dessa ordem divinamente estabelecida.

(Hart, p. 54)

A ordem e a harmonia da Fé

A ordem e a harmonia de que o Monarca é garante no domínio social apoiam-se, conseqüentemente, na religião e na moral. A fé religiosa de Gil Vicente é profunda e sincera. Abrange sem a menor reserva o conjunto do Cristianismo em conformidade com a tradição católica e fundamenta-se num conhecimento preciso da doutrina, bem como em leituras abundantes. Mas Gil Vicente não é um sábio nem um doutor. Só sabe exprimir o que para ele é essencial:

Fé é amar a Deus só por ele
quanto se pode amar,
por ser ele singular,
não por interesse dele.
E se mais queres saber,
crer na madre Igreja santa,
e cantar como ela canta,
e querer o que ela quer.

(*Auto da Fé*)

Heterodoxia de Gil Vicente?

Para um crente como Gil Vicente a doutrina cristã constitui um conjunto sem falhas que dá conta da totalidade do homem e do universo. Parte essencial da sua obra é alimentada por ela. Mas seria essa fé absolutamente ortodoxa? Os críticos modernos tentaram muitas vezes descobrir nos autos indícios duma certa heterodoxia. Mas os argumentos invocados nesse sentido parecem-nos muito superficiais e baseiam-se com frequência em passagens lidas apressadamente. É certo que o culto dos santos está um pouco ausente dos autos, e o Velho Marinheiro da cena da tempestade em *Triunfo do Inverno* não consegue reprimir a sua impaciência quando ouve o Piloto invocar a Virgem da Luz, São Jorge e São Nicolau:

Acudi eramá à nau
e leixai os santos agora!

Mas um pouco adiante também ele chama pelo auxílio da mesma Virgem da Luz e saúda a aparição de Frei Pero Gonçalves de Amarante que, segundo a crença popular, se esconde sob a aparência do Fogo de Santelmo:

Jesu, Jesu, Santiago!
Ó Virgem Maria da Luz,
eu te prometo ùa cruz
e um tríbulo e um bago!...
Ei-lo precioso santo
Frei Pero Gonçalves bento!

Falar, a propósito disto, de «ridicularização do culto dos Santos» (*Saraiva-Lopes*, p. 212) é pouco convincente. Do mesmo modo, a cena do *Auto da Feira* em que são

apresentados pastores que, na sua ingenuidade, imaginam o céu como a Serra da Estrela e, apesar disso, são bem tratados pelo Serafim, não parece que nos permita afirmar: «Dir-se-ia que a simples pureza moral já basta para merecer o céu» (*id.*, p. 211). Vemos nisso somente, como em outras passagens da obra vicentina, a ilustração da palavra de Cristo segundo a qual o Reino dos Céus pertence aos pobres de espírito.

Este problema da heterodoxia de Gil Vicente exigiria um longo estudo. Não nos é possível, infelizmente, inseri-lo no quadro do presente volume. Vejamos, no entanto, o exemplo da astrologia. Augusto Gersão Ventura sustenta nos seus *Estudos Vicentinos* que Gil Vicente era inimigo encarniçado dela: «Do princípio ao fim da sua obra Gil Vicente procura, ridiculizando-a, aniquilar a astrologia» (*Ventura*, p. 145). E daí deduz que o autor dos autos se mostrava, com essa atitude radical, muito avançado em relação à maioria dos homens do seu tempo. Este problema foi reexaminado, porém, por Luís de Albuquerque, que, depois de um levantamento exaustivo e duma análise rigorosa de todas as passagens da obra onde se faz menção da astrologia, chegou à conclusão de que a verdade é mais complexa. Como todos os seus contemporâneos, Gil Vicente acreditava na influência dos astros sobre os acontecimentos que ocorriam no mundo. Mas esta sua atitude era perfeitamente conforme à doutrina da Igreja, segundo a qual são apenas lícitas as previsões astrológicas respeitantes a fenómenos naturais como a chuva, a seca, a saúde, a doença, mas interditas as que se reportam às «obras de homens que têm livre arbítrio» (*Albuquerque*).

Mas é, sobretudo, a propósito da sátira contra os abusos da Igreja que se fala de heterodoxia em Gil

Vicente. Avançou-se mesmo que Gil Vicente seria erasmiano. Veremos em breve, quando examinarmos o conjunto dos problemas postos pela sátira em Gil Vicente, o que se deve pensar disso. A heterodoxia de Gil Vicente, a nosso ver, está longe de ter sido demonstrada, pelo menos no que respeita à doutrina da Igreja do seu tempo. A hostilidade que a Inquisição lhe testemunhou depois da sua morte explica-se por um contexto intelectual e moral muito diferente, que foi o da Contra-Reforma.

A ordem e a harmonia da História

A ordem e a harmonia de que a religião católica é garante interessa à História. Para Gil Vicente, a História é, antes de tudo, a história da Salvação. É a que ele conta em *Breve Sumário da História de Deus*. É a que se contém implicitamente em todos os autos de «devação». A História nacional, a de Portugal, em contrapartida, está quase totalmente ausente no conjunto da obra. A História clássica, dos Gregos e Romanos, só aparece na obra de modo marginal. A verdadeira história, a que está em tudo presente, é a História Sagrada, baseando-se na sucessão das três Leis: Lei da Natureza (a humanidade antes de Abraão), Lei da Escritura (o povo hebreu de Abraão a Cristo) e Lei da Graça (desde Cristo até ao fim dos tempos). O Antigo Testamento é uma pré-figuração do Novo; e, inversamente, o Novo é o cumprimento do Antigo. A Noite de Natal é a charneira dos tempos. Tudo o que aconteceu, tudo o que acontece e tudo o que acontecerá só assume um sentido nesta visão global. A ordem e a harmonia reinam na História.

A ordem e a harmonia do universo material

O universo material está também impregnado de ordem e harmonia. Há nos autos — designadamente no *Auto dos Quatro Tempos* e em *Triunfo do Inverno* — uma grandiosa visão cósmica. O *Auto dos Quatro Tempos*, como se viu, é uma adaptação dramática e poética do *Laudate* e do *Benedicite*. Toda a criação material participa na glória de Deus e, por conseguinte, adquire um sentido. A pequena cena do teatro abre-se sobre os rios, as montanhas, o mar, o céu estrelado e o infinito aparecimento dos seres. É Júpiter que resume melhor esta visão, quando diz ao Menino deitado no Presépio:

Alto niño en excelencia,
yo vengo de las alturas
a te adorar
y traerte obediencia
de todas las criaturas
sin faltar.
De toda la redondeza
sin faltar, digo, ninguna,
se ayuntaron,
y adorar tu grandeza,
tu divinidad sola una
me embiarom.

Quanto ao *Triunfo do Inverno*, é também um hino à ordem e harmonia do universo material encarado na sucessão das estações. Esta «festa de Maio», como vimos, celebra o fim do Inverno e o despontar da Primavera e é toda ela arrebatada por uma espécie de alegria cósmica, ao mesmo tempo que anuncia também o inevitável retorno do Inverno. Assim se sucedem

interminavelmente o Inverno e o bom tempo, numa alternância providencial.

A ordem e a harmonia do universo inteligível

A ordem e a harmonia têm uma última dimensão, que é a do universo inteligível. Para Gil Vicente, herdeiro do pensamento medieval, tudo é signo. É na alegoria e no símbolo que o sistema tem o seu coroamento. Todos os seres e todos os objectos se convertem em símbolos de outras coisas. Conhecer o mundo, sob este prisma, é trazer à luz esses símbolos para encontrar neles interminavelmente a mesma verdade imutável.

2. *A RUPTURA DA ORDEM E DA HARMONIA. A SÁTIRA*

A bela harmonia, assegurada pelo Monarca e pela Fé, porém, é incessantemente quebrada. O que reina na sociedade, na Igreja e no mundo é muitas vezes a desordem e a confusão. Este «desconcerto do mundo», como dirá mais tarde Camões, não pode ser ignorado. Na época de Gil Vicente, mais do que em qualquer outra, era por todo o lado evidente. Os Descobrimentos tinham alargado prodigiosamente as dimensões da Terra. Guerras devastavam a Europa. A própria Igreja, por fim, estava em crise. Como exaltar a «ordem» num tal caos?

É certo que se pode fugir ao «desconcerto» pelo divertimento. O jogo da corte era só por si bastante fascinador para desviar de preocupações com a infelicidade dos tempos os que tomavam parte nele. Há também, na obra de Gil Vicente, toda uma parte que é puro divertimento. A criação em 1521, com *Rubena*, da

comédia romanesca, a exploração em *Dom Duardos* e *Amadis de Gaula* de temas extraídos das novelas de cavalaria, representam uma fuga para a frente — para o imaginário e para o sonho. Fazendo isso, Gil Vicente estava de acordo com o público de corte para o qual trabalhava. Era nos meios aristocráticos, com efeito, que as novelas de cavalaria tinham maior êxito. Eram passatempos inocentes em que o Monarca só via vantagens.

A verdadeira resposta à desordem e à confusão é na sátira que Gil Vicente a encontra. Em Portugal, como geralmente em toda a Europa do tempo, a sátira era admitida pelos reis e pelos príncipes. Era uma necessidade, uma espécie de «medicina» autorizada pelo Monarca. Os príncipes, como diz Jean Bouchet a propósito do rei de França Luís XII, aceitam os poetas:

A ceste fin qu'ils sachent eles desroys (= as desordens)
de leur Conseil, qu'on ne leur ose dire,
desquelz ils sont avertis par satire.

(*Zumthor*, p. 53)

Mas, como é evidente, o Monarca e os seus parentes próximos têm de ser cuidadosamente poupados. Apenas com essa excepção, todos os habitantes do reino estarão expostos à sátira.

As vítimas da sátira

Gil Vicente, de facto, não poupa ninguém. As vítimas da sua veia satírica são tão numerosas e tão variadas que seria necessário um volume inteiro para as estudar uma a uma.

Há primeiramente um grande número de personagens individuais de que Gil Vicente ridiculariza os defeitos. Num mundo fechado como o da corte, essas sovas no próximo eram passatempo muito apreciado. O Frade de *Frágua de Amor*, por exemplo, no momento de entrar na forja, explica o tipo de homem em que gostaria de converter-se:

Um fidalgo assi meão,
um Vasco de Fóis na altura,
a barba daquela feitura,
não tão denegrida, não,
senão assi castanha escura.

Ora este Vasco de Fóis é bem conhecido, muitas vezes citado nos autos e aparecendo frequentemente nos textos da época. Era um velho galante, de pequena estatura e de barba pintada. Mas, a quatro séculos de distância, o sal de muitas impertinências passa-nos despercebido. O trabalho dos eruditos consiste em identificar as vítimas da troça e decifrar as alusões que estão nela contidas.

A sátira pode também ridicularizar, através de certas pessoas ou certos tipos, defeitos humanos muito generalizados. Pode-se tratar de vícios intemporais, como a usura (*Barca do Inferno*), de tipos humanos como o velho apaixonado (*O Velho da Horta*) ou como a velha rabujenta e ciumenta (Lisibeia no *Auto da Lusitânia*).

São os tipos sociais, sobretudo, o objecto das atenções satíricas de Gil Vicente. Todos são atingidos pela sátira. Mesmo o povo miúdo é visado: vejam-se o Vilão e o Lavrador de *Romagem de Agravados*, culpados de sonhar para seus filhos um destino diferente do que eles próprios tiveram; ou o Sapateiro da *Barca do Inferno*, que roubou os seus clientes durante trinta anos; ou as Regateiras

desonestas e pretensiosas da *Barca do Purgatório* e de *Romagem de Agravados*. Muitos tipos femininos populares servem igualmente de alvo ao autor: criadas de língua destravada, feitiçeiras ou alcoviteiras de negócios escuros. Um pouco acima na escala social apresentam-se, pretensiosos e famélicos, os Escudeiros versejadores de «trovas», tocadores de viola e cantores de serenatas, dos quais Aires Rosado, em *Quem tem Farelos?* é o protótipo completo. Em grau superior encontram-se os Fidalgos, pedantes e sem dinheiro (*Farsa dos Almocreves*) e os Cortesãos «avisados» e de linguagem preciosa. (Colopêndio e Bereniso em *Romagem de Agravados*). Mais acima ainda situam-se os membros de alta administração, que só pensam em «medrar» praticando todas as formas de favoritismo («aderência»):

Quem quiser ter que comer
trabalhe por aderência:
haverá quanto quiser.

(*Auto da Festa*)

E também a Justiça não é poupada. O velho Juiz de *Floresta de Enganos* está disposto a violar os deveres do seu cargo para obter os favores da jovem que deseja. E na *Barca do Inferno* o Corregedor e o Procurador são condenados por se terem deixado subornar e não terem compreendido que não basta confessar os pecados para ser absolvido deles:

Porque se o não tornais
não vos querem absolver,
e é mui mau de volver
depois que o apanhais.

A abundância da matéria impede-nos de passar em revista todos os tipos sociais que são satirizados por Gil Vicente. Voltemo-nos sem detença para o seu alvo dilecto: a Igreja. A sua veia é inesgotável sobre este tema. Não há na Igreja uma única categoria que seja poupada. Frades, clérigos em geral, membros do alto clero, até cardeais e o papa são impiedosamente fustigados.

Os frades são debochados, como o da *Barca do Inferno* que chega com «ũa moça pela mão» e que, além disso, dança e puxa pela espada. São cortesãos, como Frei Paço. Exploram escandalosamente os camponeses que vivem nas suas terras, como diz uma das vítimas:

E os padres, verdadeiros
cartuxos de santa vida,
apanham-me os travesseiros
com mais ira que os rendeiros
sem me rezão ser ouvida.

(*Romagem de Agravados*)

E são glutões. Vejam-se as suas figuras vermelhuscas e esbraseadas:

Os frades vermelhos
e os leigos amarelos

(*Serra da Estrela*)

Em suma: não há praticamente um defeito que eles não tenham e um pecado que não cometam.

Depois dos frades vêm os clérigos em geral: padres e curas de todas as categorias. Também eles são ridicularizados. O «clérigo da Beira» vive em concubinação e é pai de família. Na véspera de Natal vai à caça aos coelhos com o filho. Ignora o latim e engrola as orações. Os vários Ermitões que aparecem nos autos

são, sem dúvida, mais imaginários do que reais (tratava-se, de facto, de um tipo consagrado pela tradição). Mas nem por isso contribuem menos para degradar a imagem do religioso, pois são na maioria das vezes foliões e debochados (*Farsa de Inês Pereira, Serra da Estrela*).

Com o alto clero o tom satírico torna-se mais veemente. O Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa da *Barca da Glória* entregaram-se à avareza, à luxúria e à simonia — e é por graça especial, como vimos, que escapam ao Inferno. Mas é sobretudo no *Auto da Feira* que a sátira se mostra mais implacável, voltando-se directamente para Roma e o Papado. A personagem alegórica que representa Roma desejaria alcançar «paz, verdade e fé». Mas estes bens preciosos só podem ser comprados a «troco de santa vida». Ao Diabo, que lhe propõe «muitos enganos enfindos», responde ela:

Tudo isso tu vendias
e tudo isso feirei...
porque a troco do amor
de Deus te comprei mentira,
e a troco do temor
que tinha de 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 polas maldades.

Era Gil Vicente erasmiano?

Estes violentos ataques suscitam todo o problema da atitude de Gil Vicente em matéria da religião. Carolina Michaëlis de Vasconcelos vê neles uma prova do que ela

chama «o erasmismo de Gil Vicente» (*Michaëlis*, p. 55). Esta tese foi retomada por muitos críticos. Mas esse «erasmismo» parece-nos deveras contestável. Os ataques contra os abusos da Igreja, contra o tráfico das indulgências, contra os frades, não eram exclusivo de Erasmo. E, inversamente, o mestre de Rotterdam e Gil Vicente opõem-se em pontos essenciais: irenismo de Erasmo, fidelidade ao culto da Virgem em Gil Vicente. Acompanhamos o ponto de vista de Marcel Bataillon, segundo o qual Erasmo não exerceu qualquer influência em Gil Vicente, como não a exerceu no teatro espanhol da época de Carlos Quinto. Gil Vicente, na sua opinião, «não era um humanista cristão mas o porta-voz de um anti-clericalismo desde há muito enraizado no povo. Não precisava de Lutero nem de Erasmo para zombar das bulas, dos jubileus, das indulgências e benefícios com que Roma traficava» (*Bataillon* ², pp. 653-654).

Pode-se demonstrar, efectivamente, que tudo o que na sátira vicentina se relaciona com o relaxamento dos costumes e da disciplina é corrente em Portugal pela mesma época. Essas críticas encontram-se nos textos menos erasmianos que se pode imaginar, como, por exemplo, nas «constituições» de numerosas dioceses. O *Cancioneiro Geral* inclui um poema de Garcia de Resende «a Rui de Figueiredo Potas estando detreminado pêra se meter frade» que descreve a vida dissoluta que a um frade era possível manter, em termos ainda mais crus que os de Gil Vicente:

Haveis sempre de mostrar
que andais mui mal desposto
por do coro escapar,
qu'ê grão trabalho rezar
a quem nisso não tem gosto.

E à mesa jejuar
que façais todos pasmar,
mas tereis em vossa cela
mantimento sempre nela
com que possais jarrear.

Tereis nela putarrão
que seja do vosso jeito.
Se bater o guardião
A porta dar-lhe de mão
pera debaixo do leito.

(Cancioneiro Geral, fol. 204 r)

Mas a pureza de intenções do autor é confirmada no final, quando pede ao amigo que reflecta bem antes de se meter a frade:

Porque quanto bem merece
pola vida que padece
o bom frade virtuoso
tanto o mau religioso
torna atrás e desmerece.

(ibidem)

Estes ataques contra a má conduta dos frades visavam, pois, a restabelecer o rigor da disciplina. O que se criticava neles era a vida pecaminosa dos maus frades e não a instituição monástica. Também as violentas sátiras contra o Papado, acusado de simoníaco e dissoluto, não tinham em vista a subversão da Igreja. Quando muito, tinham-se tornado mais fáceis pelas dissensões que opuseram D. João III ao clero português e à Santa-Sé.

A defesa da ordem pela sátira contra os homens

Contrariamente ao que pensam alguns, a sátira anticlerical não implica em Gil Vicente qualquer forma de heterodoxia. E o mesmo sucede com todos os outros tipos de sátiras. Estas dirigem-se aos homens e não às instituições — e por isso não envolvem qualquer contestação da ordem e da harmonia, nenhuma espécie de revolta contra o Monarca. É o que exprime muito bem Thomas R. Hart no trecho seguinte, a propósito da cena da tempestade em *Triunfo do Inverno*:

Embora a culpa pela desesperada situação do navio seja claramente atribuída ao capitão e assim, em última análise, aos cortesãos que conseguiram para ele tal cargo, Gil Vicente não vê incongruência alguma, como é óbvio, em inserir um ataque contra a corrupção na corte, numa peça que, como as peças de corte em outros países, é amplamente consagrada ao louvor dos soberanos. A razão para isto, seguramente, é que ele encara a esperança de reformar a sociedade, não pelas reformas institucionais, mas persuadindo homens e mulheres a agirem de maneira diferente. Ele não pensa em criar novas instituições sociais nem mesmo em transformar as antigas, mas antes em retornar ao espírito das formas estabelecidas, na firme convicção de que, se todos aceitassem as obrigações próprias do seu lugar na sociedade, as coisas voltariam a correr mais uma vez sem problemas. Ele compartilhava, naturalmente, esta convicção com quase todos os seus contemporâneos, e não apenas em Portugal.

(Hart, p. 55)

Assim, é em defesa da ordem e da harmonia que Gil Vicente fustiga os que violam essa ordem e essa harmonia. O Monarca não podia deixar de lhe dar a sua aprovação. Mas os tempos não tardarão a mudar. A Reforma e a Contra-Reforma vão situar o debate no plano das instituições. A partir daí, os ataques contra os abusos da Igreja vão ser interpretados como visando a própria Igreja. Por isso, em Dezembro de 1531, o legado do papa, Aleandro, ao ver representado em Bruxelas, na residência do embaixador português, o auto *Jubileu de Amor*, peça de Gil Vicente que se perdeu mas cujo título permite imaginar o seu conteúdo, se mostra indignado ante tal audácia: «A mim estalava-me o coração. Julgava achar-me dentro da Saxónia e ouvir Lutero ou estar no meio dos horrores do saque de Roma» (*Michaëls*, p. 14). Foi pelas mesmas razões que a Inquisição não tardou a condenar essas sátiras, em que via ataques contra a própria Igreja. Muitos dos nossos contemporâneos incorrem, no fundo, no mesmo erro quando, tornando as instituições responsáveis pelos erros dos homens, se mostram incapazes de conceber que Gil Vicente tenha podido criticar os homens, sem querer, de modo algum, subverter as instituições.

3. O MUNDO ÀS AVESSAS

O reino da ordem e da harmonia, porém, tem excepções. A Idade Média tinha institucionalizado em toda a Europa manifestações em que se exprimiam a negação da autoridade, a recusa das disciplinas e das regras. Era o caso do Carnaval, da «festa dos loucos», da «festa do burro», das «soties». Essas manifestações

obedeciam a uma corrente muito antiga de alegria popular, irrespeitosa e folgazã. A Igreja e as autoridades civis, não podendo conter essa corrente, tinham procurado canalizá-la conforme podiam, permitindo-lhe que se manifestasse sob certas condições e em certas datas. A historiografia e a crítica têm-se dedicado, desde há algum tempo, a estudar essa genuína «contra-cultura» popular. O russo Milchail Bakhtine, por exemplo, demonstrou que toda a obra de Rabelais foi nela inspirada.

A cultura cômica popular

A ideia fundamental de Bakhtine é o que ele designa por cultura cômica popular — que é a da praça pública e a do Carnaval; e que essa cultura se elevou, na época do Renascimento, ao nível da grande literatura — e que a fecundou. A cultura popular faz, entre gargalhadas, a contraposição de todas as ideias feitas, dos valores estabelecidos e das autoridades respeitadas. É o reino do burlesco e da paródia. É o mundo visto às avessas. Mas nem tudo é negativo nessa subversão. A contra-cultura popular manifesta um robusto optimismo e uma alegre confiança na vida. Daí haver nela uma permanente ambivalência. A grosseria, a obscenidade e a escatologia tornam-se nela inocentes e alegres — pois as entranhas que expulsam as imundícies são também as que dão a vida. A autoridade escarnejada, a disciplina repudiada, o velho rei destronado sobre o quel se cospe, manifestam a perpétua e necessária renovação das coisas. Bakhtine lembra, a propósito, a «alegre matéria do mundo», o que «nasce, morre, dá à luz, é devorado e devora, mas que afinal cresce e se multiplica sempre, se torna incessan-

temente cada vez maior, melhor e mais abundante. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o tûmulo, o seio materno, o passado que foge e o presente que vem; é a incarnação do devir». (*Bakhtine*, p. 197). Neste sistema «a morte é seguida pela ressurreição, pelo ano novo, pela nova juventude, pela nova Primavera» (*id.*, p. 199). «A destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens estão concentradas na unidade contraditória do mundo agonizante e renascente» (*ibid.*, p. 218).

Temos a convicção de que Gil Vicente, que era, com diferença de poucos anos, contemporâneo de Rabelais, participou também nessa corrente de cultura popular. O «mundo às avessas» depara-se nos autos vicentinos como em *Gargântua* e *Pantagruel* — embora, evidentemente, de forma muito diferente. Veríamos neles, até, o jogo duma espécie de princípio de equilíbrio. O poeta de corte acanalha-se com a crápula. O turiferário do Monarca, o fiel cristão, o apologista da ordem e da harmonia, evade-se no burlesco, na paródia e na farsa. E todo o seu público se liberta com ele. O Monarca tolera essas coisas inquietantes porque era esse — por pouco tempo mais, é certo — o espírito da época.

Uma paródia carnavalesca:
o «Sermão à Rainha Dona Lianor»

Na impossibilidade de versar a fundo este problema que nunca foi verdadeiramente abordado pela crítica mas que é, a nosso ver, capaz de renovar a nossa visão dos autos vicentinos, apontaremos apenas alguns exemplos. A

«festa dos loucos» está presente no autor, aliás confundindo-se com o Carnaval. O *Sermão à Rainha Dona Lianor*, segundo a rubrica da *Copilação*, foi proferido em Abrantes na noite do nascimento do infante D. Luís, ou seja, em 3 de Março de 1506. Era Terça-feira Gorda. E o próprio Gil Vicente nos adverte de que se trata de um sermão parodiado, autorizado pela circunstância. Dirigindo-se a hipotéticos detractores declara:

A estos respondo que me den licencia
aquesta vez sola, ser *loco* por hoy.

E acrescenta:

Y más le soplico hayan paciencia
que esta *locura* no passa de aquí
y yo ge la doy que aquí y allí
lo sean por siempre, que es más preminencia,
yo que lo sea *esta noche y no más*,
y quiero que ellos las noches y días.

Não pode haver dúvidas: trata-se mesmo da «festa dos loucos». Só por uma noite é permitido ser louco. Todo o «sermão» de Gil Vicente, por conseguinte, é parodístico. Se mantém no pormenor as regras das «artes praedicandi», fá-lo por escárnio. Mas isso não impede, de resto, que sob a chocarrice se esconda uma sátira grave: comparando o mundo a um doente na agonia, o pregador desvenda as fraquezas e os vícios. Todo o «sermão» é de princípio a fim uma chacota. Os críticos do nosso século, que perderam a chave da antiga cultura popular, não foram de modo algum sensíveis a este aspecto, embora fundamental. Impressionados, talvez, pelo facto de o «sermão» ter sido pregado ante a devota

rainha Dona Leonor e ante o rei em pessoa, só viram nele o que é simulacro de um verdadeiro sermão. Um dos editores dos autos assinala mesmo em nota: «Verifica-se que Gil Vicente nem pregando larga a sua jovialidade» (*Braga* VI, p. 179).

A paródia dos textos sagrados

Aquele «sermão» é apenas um caso particular num conjunto muito vasto: o da paródia das cerimónias e dos textos sagrados. A literatura medieval, em toda a Europa, oferece numerosos exemplos de tais paródias. Dificilmente se pode imaginar a enormidade das facécias que eram consentidas nesse domínio. Na «festa dos loucos», particularmente vivaz na Flandres e na Borgonha, elegia-se um bispo burlesco que era passeado num burro, com a cara voltada para a cauda do animal. Chegava a haver paródias de missas. Existe o texto duma «missa do burro», redigido por Pierre de Corbeil, que era um austero eclesiástico (*Bakhtine*, p. 86). Cada uma das partes da cerimónia era marcada pelo zurrar do burro.

Gil Vicente não vai até esses extremos. Mas quantas paródias se encontram na sua obra! Dois outros «sermões alegres» podem ser acrescentados ao que comentámos atrás: o que serve de intróito ao *Auto de Mofina Mendes* e o que é declamado pelos frades foliões do *Auto das Fadas*, desenvolvendo o tema «Amor vincit omnia». Gil Vicente parodia também as orações e os textos litúrgicos. Citemos, entre inúmeros exemplos, as «matinas» que o pitoresco clérigo da Beira recita com seu filho Francisco antes de sair para a caça aos coelhos:

Clérigo: Domine, labia mea...
Tu, priol, a pé irás.
Filho: Se cansares, assentar-te-ás,
Pois que não tens facanea.
Clérigo: Venite, exultemos
Que cães e forão que temos
para tempo de mester.
Filho: Domine, dominus noster
nos dê com que os manter
e coelhos que levemos!

(O Clérigo da Beira)

O *Pater Noster* e o *Salve Regina* fantasistas do Negro que aparece um pouco mais adiante na mesma farsa são integráveis nesta categoria, tal como as «litanias» com que a Alcoviteira de *O Velho da Horta* invoca, como se fossem santos, certas personagens da corte. Mas tomemos antes como exemplo o «vilancico» com que Gil Vicente glosa «a lo profano» o *Venite adoremus*:

Al santo templo d'Amor
donde las almas perdemos
venit todos y adoremos.

Venid de gana muy leda
a la triste devoción
donde mata la pasión
y siempre la vida queda
para más luenga prisión.
Y pues la tal perdición
por ganancia la tenemos
venit todos y adoremos.

Adoremos y exalçamos
aquellas que nos mataron.
Opera manuum suarum
son los suspiros que damos

in hac vita lacrimarum,
a las que mal nos trataron,
pues por diosas las tenemos
venit todos y adoremos.

(*Auto das Fadas*)

O «Parvo» da «Barca do Inferno»
e a «Nave dos Loucos»

Estas paródias cabem num género bem conhecido e foram desde longos tempos estudadas. Mas o «mundo às avessas» é revelado em Gil Vicente por formas menos evidentes. Vejamos, por exemplo, a *Barca do Inferno*. Entre os mortos que chegam à margem do rio de além-túmulo há um que se distingue de todos os outros: o Parvo. Eis como dá entrada em cena:

Joane: Hou da questa! *Diabo:* Quem é?

Joane: Eu sô. É esta a naviarra nossa? *Diabo:* De quem?

Joane: Dos tolos. *Diabo:* Vossa.

(*Barca do Inferno*, ed. Révah)

Assim, o Parvo Joane considera a barca do Diabo como sendo a Nave dos Loucos («a naviarra nossa... Dos tolos»). É uma alusão transparente à Nave dos Loucos que constitui o tema do célebre poema satírico do alsaciano Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, publicado em Estrasburgo em 1494, bem como do quadro de Jerónimo Bosch que tem o mesmo título. O Parvo da peça de Gil Vicente é não só um desses «pobres de espírito» a quem cabe o reino dos céus como um desses loucos do «mundo às avessas» de que temos vindo a ocupar-nos.

O Parvo, efectivamente, intervém por diversas vezes no seguimento da peça. E as suas intervenções caracterizam-se por um aspecto constante: a sua linguagem é desbragada e mesmo, muito precisamente, escatológica. Stephen Reckert, que foi o primeiro, segundo cremos, a analisar este curioso pormenor, fala a propósito de «coprolalia crónica» (*Reckert*, p. 82). Repare-se: ao Diabo que o interroga, responde que morreu «de caganeira» e mesmo de «caga merdeira». A seguir, injuria-o e chama-lhe, entre outras coisas, «neto de cagarrinhosa» e «caganita de coelho». Em certas alturas grita-lhe: «Caga na vela!», «mija n'agulha!». Quando chega o Judeu, acusa-o das piores malfeitorias, dizendo expressivamente:

E ele mijou nos finados
n'ergueja de São Gião!
E comia a carne da panela
no dia de Nosso Senhor!
E aperta o salvaror
e mijai na caravela!

Mais adiante diz ao Corregedor e ao Procurador:

Mijai nos campanairos!

E ao Procurador grita:

Parecês-me vós a mi
como cagado nebri.

O Parvo compraz-se nos excrementos. Volta a esse tema incessantemente. Como interpretar essa autêntica ideia fixa? Stephen Reckert vê nele uma espécie de bode expiatório:

A ele lhe cabe, portanto, como eixo entre os dois lados antitéticos da peça — os méritos positivos dos Cavaleiros e a corrupção dos pecadores — servir de *bouc émissaire* ou bode expiatório linguístico, assumindo em forma verbal, para a purgar, toda a impureza que estes representam. O seu papel é comparável ao palhaço ritual de certas culturas, encarregado de quebrar os tabus e de inverter as normas sócio-morais da tribo.

(Reckert, pp. 84-85)

Esta interpretação parece-nos muito justa, mas é necessário desenvolvê-la até ao seu remate. Exprimindo-se de tal modo, o Parvo é um desses loucos que, nas festas inspiradas pela cultura popular, transtornam a ordem estabelecida. O vocabulário da praça pública, o do Carnaval e da «sotie», também o de Rabelais, compraz-se na escatologia. Mas esta é ambivalente, porque o lugar das dejeções é também o da gestação da vida. A linguagem ao mesmo tempo injuriosa e optimista faz do Parvo convertido em louco ritual um ser completamente à parte, liberto de regras e constrangimentos, em quem a Ordem não exerce qualquer poder. O Diabo, com ele, sente-se impotente. E por isso pode fazer ressoar na margem terrificante do rio de além-túmulo a jovial gargalhada da troça carnavalesca.

Maria Parda ou a paródia da fome

O «mundo às avessas» conduz, portanto, a uma espécie de purificação ou, como poderá dizer-se neste caso, de *catharsis*. O escárnio é uma maneira de esconjurar o trágico. Esta ideia permite-nos fazer, na esteira de

Luciana Stegagno Picchio, uma leitura nova do *Pranto de Maria Parda*. Esta, cujo nome equivale ao de «Maria Mulata», é uma velha bêbeda que se lamenta em termos pitorescos de não encontrar vinho nas tabernas.

A data em que foi composto o *Pranto* é indicada no texto:

E ante de meu finamento
ordeno meu testamento
desta maneira seguinte
na triste era de vinte e dois
desd'o Nascimento.

Estamos, pois, no «triste ano de 1522». Esse ano foi, efectivamente, triste e até trágico. Houve em 1522 uma terrível fome no reino. Os camponeses esfaimados morriam ao longo dos caminhos. A falta de vinho relaciona-se, portanto, com a falta de víveres em geral. Integrado neste contexto, o *Pranto de Maria Parda* reveste toda a sua significação (Stegagno Picchio, pp. 18-19). Para os contemporâneos, tal significação estava à vista. Como não ver que Maria Parda, a morrer de sede, é a imagem invertida dos desgraçados que morriam de fome? Mas Maria Parda é uma velha, uma bêbeda, e mais ainda: uma mulata. Por isso é necessariamente ridícula. O seu desespero é cómico, o seu testamento burlesco. Faz rir — e isso é uma maneira de exorcizar o drama da fome. O *Pranto de Maria Parda*, por conseguinte, é uma paródia. Este texto pertence ao «mundo às avessas». No estilo da chocarrice popular, esconjura e elimina o sofrimento e a morte.

A cena do parto

Há no começo da *Comédia de Rubena* uma cena extraordinária que deve ter chocado mais de um leitor pudibundo: a do parto. Rubena pecou com um abade. Chega ao final da gravidez, que tenta ainda dissimular. Apela sucessivamente para a criada, para uma parteira e para uma feiticeira. E esta última, por sua vez, invoca quatro diabos. Todos os pormenores que assinalam a iminência do parto são descritos sem o mínimo pudor e com realismo extremo. A parteira exorta a parturiente:

Puxar para campear!
Vá-se o tempo à maresia,
que o vento há-de soprar,
e não vos há-de lembrar
vergonha nem cortesia.

No meio da cena é a própria parteira que se sente tomada de um aperto súbito e declara:

Dizei-lhe ãa ave-Maria
enquanto eu vou mijar.

E a *Copilação* esclarece neste passo:

Faz que se assenta a mijar a um canto.

Há a seguir a cena da intervenção dos diabos. Estes, invocados pela Feiticeira, são pitorescos, grotescos e também de linguagem desbocada. Levam Rubena a dar à luz longe da cena. Depois de tantos pormenores preliminares os espectadores não assistem, portanto, ao nascimento de Cismena.

Fica-se com a impressão de que Gil Vicente pôs o melhor do seu engenho em aplicar nesta cena todos os ingredientes que, nas chocarrices do «mundo às avessas», caracterizam, como diz Bakhtine, «o baixo corporal». A grosseria e a escatologia são aí ambivalentes, não separando a defecação do parto. Seguindo com instinto muito seguro os dados da cultura popular, Gil Vicente, como Rabelais, emprega palavras que ao mesmo tempo rebaixam e exaltam: «O baixo corporal, a zona dos órgãos genitais, é o baixo que fecunda e dá à luz. Por essa razão as imagens da urina e dos excrementos mantêm ligação substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar» (Bakhtine, p. 151).

A farsa, imagem do mundo às avessas

A forma elaborada e disciplinada da chacota carnavalesca é a farsa. Convém não o esquecer. As acções que constituem a sua trama podem ser as mais imorais que é possível. Por definição, isso não tem importância. A farsa situa-se fora da ordem e da harmonia. É a imagem do mundo às avessas.

A protagonista do *Auto da Índia* atraiçoa o marido que partiu para a grande viagem das Índias. Inês Pereira comporta-se do mesmo modo com aquele grande idiota que é Pero Marques. Este, por sua vez, convertido em juiz, profere sentenças que são paródias da Justiça. Não vamos deduzir daí, evidentemente, que Gil Vicente aprova a conduta dessas personagens. Estas histórias são joviais graçolas em que, por definição, se dá o contraste da moral estabelecida.

Vamos mais longe. É norma generalizada que as facécias relacionadas com a cultura cômica popular são hostis a tudo o que é solene e velho. Tendem a demolir todas as formas de autoridade, a abater todos os poderes tradicionais e gastos, para os substituir por um poder jovem e fresco. Daí a importância atribuída ao tema da traição feminina. Numa sociedade em que o homem em geral e o marido em particular é um poder dominante, um marido escarnecido é como um rei destronado. A esposa infiel faz obra de mérito, por conseguinte, transformando o tirano solene em polichinelo grotesco. A Justiça é outro desses poderes pomposos que se tem gosto em demolir. Esse é o sistema da farsa, fruto pleno da cultura popular.

O «mundo às avessas» da tradição popular estava ainda muito vivo no Portugal do primeiro terço do século XVI. Era tolerado pelo rei e pela Igreja. Foi essa tolerância que permitiu a Gil Vicente, fiel servidor do Monarca na sua qualidade de poeta de corte, passar além da ordem estabelecida sem provocar escândalo. Temos hoje dificuldade em admitir essa risonha liberdade — que foi, aliás, de curta duração. Com a Inquisição e a Contra-Reforma viu-se esfumar e desaparecer em grande parte a cultura popular que descrevemos. O que era até então tolerado passou a ser severamente proibido. Com o decorrer do tempo, a obra de Gil Vicente tornou-se, em importante parcela, como a de Rabelais, ininteligível.

BIBLIOGRAFIA

A bibliografia que se segue só inclui as obras citadas no texto.

- ALBUQUERQUE, Luís de: *A astrologia em Gil Vicente*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, vol. III (1971), pp. 54-75.
- ALONSO, Dámaso: *Gil Vicente, Tragédia de Don Duardos*, editada por Dámaso Alonso, Tomo I, Madrid, 1942.
- ASENSIO ¹ Eugenio: *El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente*, in «Revista de Filologia Española», XXXIII (1949), pp. 360 e segs. Reproduzido em *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, pp. 79-101.
- ASENSIO ², Eugenio: *Las fuentes de las «Barcas» de Gil Vicente*, in «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», IV, n.º 2, 1953. Reproduzido em *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, pp. 59-77.
- ASENSIO ³, Eugenio: *De los Momos Cortesanos a los Autos Caballerescos de Gil Vicente*, in *Anais do I Congresso da Língua Falada no Teatro*, Rio de Janeiro, 1958. Reproduzido em *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, pp. 25-36.
- BAKHTINE, Mikhail: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, tradução francesa por Andrée Robel, NRF, Gallimard, Paris, 1970.
- BATAILLON ¹, Marcel: *Une source de Gil Vicente et de Montemor: la méditation de Savonarole sur le Miserere*, in «Bulletin des Études Portugaises», III (1936), pp. 1-36. Reproduzido em *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, 1974, pp. 155-170.
- BATAILLON ², Marcel: *Erasmus et l'Espagne*, Paris, 1937.
- BELL, Aubrey: *Estudos Vicentinos*, tradução do inglês por António Álvaro Dória, Lisboa, 1940.
- BRAAMCAMP FREIRE, Anselmo: *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*, 2.ª ed., Lisboa, 1944.

- BRAGA: Gil Vicente, *Obras Completas*, com prefácio e notas do prof. Marques Braga, ed. Clássicos Sá da Costa, 6 vols., Lisboa, 1942-44.
- CARVALHO, Joaquim de: *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*, in «Ocidente», n.º 124-127, Agosto-Novembro de 1948. Reproduzido em *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI*, vol. II, Coimbra, 1948, pp. 205-344.
- GUERREIRO, Manuel Viegas: *Gil Vicente e os motivos populares: um conto na «Farsa de Inês Pereira»*, a publicar em «Revista Lusitana», nova série, n.º 1 (1981); comunicado em provas.
- HART, Thomas R.: *Gil Vicente, Farses and Festival Plays*, ed. Thomas Hart, University of Oregon, 1972.
- HUIZINGA, J.: *Le déclin du moyen âge*, trad. francesa, Paris, 1932.
- KEATES, Laurence: *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962.
- LE GENTIL, Georges: *Les thèmes de Gil Vicente dans les moralités, soties et farces françaises*, in *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, s/d., pp. 156-174.
- MELLO MOSER, Fernando de: *Liturgia e Iconografia na Interpretação do «Auto da Alma»*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 3.ª série, n.º 6 (1962), pp. 86-112.
- MICHAÉLIS DE VASCONCELOS, Carolina: *Notas Vicentinas*, publ. pela revista «Ocidente», Lisboa, 1949.
- PRATT, Óscar de: *Gil Vicente, Notas e Comentários*, Lisboa, 1931.
- RAMALHO, Américo da Costa: *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980.
- REBELLO, Luiz Francisco: *O primitivo teatro português*, col. Biblioteca Breve, ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1977.
- RECKERT, Stephen: *Gil Vicente, espíritu y letra — I. Estudios*, ed. Gredos, Madrid, 1977.
- RÉVAH ¹, I. S.: *Les sermons de Gil Vicente. En marge d'un opuscule du professeur Joaquim de Carvalho*, Lisboa, 1949.
- RÉVAH ², I. S.: *Deux «autos» de Gil Vicente restitués à leur auteur*, Lisboa, 1949.
- RÉVAH ³, I. S.: *La source de l'«Obra da Geração Humana» et de l'«Auto da Alma»*, in «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», I (1950), pp. 1-32.
- RÉVAH ⁴, I. S.: *Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?*, in id., I (1950), pp. 153-185.
- RÉVAH ⁵, I. S.: *La «comédia» dans l'oeuvre de Gil Vicente*, in id., II (1951), pp. 1-39. Reproduzido em *Études Portugaises*, Paris, 1975, pp. 15-36.

- RÉVAH ⁶, I. S.: *Recherches sur les Oeuvres de Gil Vicente. Tome I: Édition critique du premier «Auto das Barcas»*, Lisboa, 1951.
- RÉVAH ⁷, I. S.: *Recherches sur les Oeuvres de Gil Vicente. Tome II: Édition critique de l'«Auto de Inês Pereira»*, Lisboa, 1955.
- RÉVAH ⁸, I. S.: Artigo sobre Gil Vicente em *Dicionário das Literaturas* (direcção de Jacinto do Prado Coelho), 2.^a ed., Barcelos, 1969.
- RÉVAH ⁹, I. S.: *Les Marranes portugais et l'Inquisition au XVI^e siècle*, in *The Sephardi Heritage...* (etc.), ed. Richard D. Barnett, Londres, 1972, pp. 479-526. Reproduzido em *Études Portugaises*, Paris, 1975, pp. 185-229.
- ROMERALO, António Sánchez: *El villancico (Estudios sobre la lirica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969.
- SARAIVA, António José: *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, 1942.
- SARAIVA-LOPES, António José Saraiva e Óscar Lopes: *História da Literatura Portuguesa*, 11.^a ed., 1979.
- SHOEMAKER, W. T.: *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Princeton, 1935. Tradução espanhola: *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, Barcelona, 1957.
- SLETSJÖE, Leif: *O elemento cénico em Gil Vicente*, Gotemburgo, 1965.
- STEGAGNO PICCHIO ¹, Luciana: *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*, Nápoles, 1963.
- STEGAGNO PICCHIO ², Luciana: *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, 1969.
- TEYSSIER ¹, Paul: *La langue de Gil Vicente*, Paris, 1959.
- TEYSSIER ², Paul: *Essai d'explication du vilancete de Camões «Com vossos olhos Gonçalves...»*, in *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, Paris, 1979, pp. 707-718.
- VENTURA, Augusta Gersão, *Estados Vicentinos*, Coimbra, 1937.
- WALDRON: *Gil Vicente, «Tragicomedia de Amadís de Gaula»*, ed. T. P. Waldron, Manchester University Press, 1959.
- WILLIAMS, Ronald Boal: *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, University of Iowa Studies, 1934.
- ZUMTHOR, Paul: *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, 1978.