

O período manuelino de Gil Vicente. Reflexos na *Cômpilação* de 1562

por

JORGE A. OSÓRIO

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto;
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra)

O PERÍODO MANUELINO DE GIL VICENTE. REFLEXOS NA COMPILAÇÃO DE 1562

É do conhecimento geral que a edição *princeps* das obras de Gil Vicente surgiu dos prelos de João Álvares em Lisboa, num volume cuja composição e impressão teve lugar entre 1561 e 1562. Também é do conhecimento vulgar que, além de se encontrar dividida em cinco «Livros», a *Compilação de todas as obras de Gil Vicente* vem provida de uma «tabuada» inicial e de dois prólogos de apresentação, o primeiro da responsabilidade do filho Luís Vicente e o segundo do próprio dramaturgo, constituindo este, por tal motivo, o primeiro texto do autor nesse conjunto que pretendia oferecer ao público leitor «todalas» as suas obras¹. Finalmente, é ainda bem sabido que a divisão em «livros» levanta problemas complexos de classificação literária e genérica de várias obras, sobretudo no caso das peças incluídas no Livro II, «das comédias», e no Livro III, «das tragicomédias». Tudo isto se agrava mais com as declarações que Luís Vicente deixou no seu prólogo, responsáveis pela criação de um clima de desconfiança relativamente ao grau de autenticidade e de credibilidade textual a atribuir à *Compilação*². Não vou entrar por essa «selva escura» dos problemas genéricos e textuais da edição de 1562³.

Pretendo, unicamente, chamar a atenção para um paratexto da edição, a que normalmente se não dá muita atenção, que é o alvará com o «privilégio» concedido por D. Catarina, então regente do reino, no sentido de, durante dez anos, ficar proibido que outros que não Luís Vicente e a irmã Paula Vicente fizessem imprimir as obras do pai. Há que reconhecer que o texto da Regente é cauteloso, já que aparecia a proteger um conjunto de obras de que, no quadro da estratégia da censura preventiva do Santo Ofício quanto à leitura de obras dramáticas, e tendo em conta precisamente a elevada capacidade performativa e persuasiva que o género podia desencadear, faziam parte dele peças cuja circulação impressa a Inquisição havia proibido anteriormente, no índice de 1551, ou versões de outras que haviam merecido reparo censório em relação a alguns dos seus trechos; não repugna seguir a interpretação de Révah⁴, segundo a qual a edição *princeps* da *Compilação* pode

¹ A edição de referência aqui utilizada é *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, ed. de Maria Leonar Carvalhão Buescu, 2 vols. Lisboa, 1984, depois designada simplesmente por BUESCU. É sabido que, deixando de lado o problema dos títulos inseridos numa listagem claramente vicentina no Índice impresso em Lisboa por Germão Galharde em 1551, dois «autos» não figuraram na edição *princeps*: o *Pranto de Maria Parda* e o *Auto da Festa*; aquele foi, depois, integrado no 2.ª edição, de 1586, de que saíria o *Auto das Fadas*; o segundo surgiria em folheto avulso na biblioteca do Conde de Sabugosa no séc. XIX; como inclui uma cena do *Templo de Apolo*, é posterior a 1526.

² Cfr. PRATT, Óscar de – *Gil Vicente. Notas e comentários*, 2.ª ed., Lisboa, 1970, p. 121s.

³ Cfr. TEYSSIER, Paul – *Normes pour une édition critique des oeuvres de Gil Vicente*, in «Critique textuelle portugaise», Paris, 1986, p. 123s.

⁴ Cfr. *La censure inquisitoriale et les oeuvres de Gil Vicente*, «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», I-1, Lisboa, 1950, p. 117.

ter beneficiado de uma conjuntura política que opôs o poder político, centrado em D. Catarina, e o poder inquisitorial, tutelado pelo cunhado, o Cardeal e Inquisidor-Geral D. Henrique, a que não eram alheias as questões relacionadas com a política externa do reino, focalizadas no problema do casamento de D. Sebastião, a quem Luís Vicente dirige o seu prólogo.

A ausência de sinais fortes da intervenção censória inquisitorial no *corpus* publicado em 1562 deve, no entanto, ser relativizada; na verdade, uma coisa era a circulação mais acessível – mas também mais difícil de controlar – de folhetos de cordel, e outra, bastante diferente, seria a circulação de um grosso volume «in folio», que se dirigia a um público certamente mais letrado e, portanto, menos extenso e menos difuso⁵. Além de que, como se vê pelo Índice de 1581, a Inquisição não se esqueceu da *Compilação*; conforme aí se diz, o conjunto das obras vicentinas que André Lobato pretendia reeditar necessitava de «muita censura e reformação»⁶.

No texto do privilégio de 3 de Setembro de 1561 encontramos uma classificação, não literária, mas administrativa da *Compilação*: «livro e cancionero»; aliás, o termo «cancioneiro» é mesmo a última palavra do alvará. Permito-me destacar esta designação.

Vista na sua materialidade de «livro», a *Compilação* é considerada como um «cancioneiro». Tratava-se da primeira edição de um conjunto grande de obras dramáticas que se fazia entre nós e por isso talvez valha a pena reflectir um pouco nas consequências desta classificação⁷.

Do ponto de vista material, não era de todo descabido designar o livro como «cancioneiro». Exceptuados alguns títulos do Livro V, dito das «obras meudas», com alguns textos em prosa, tudo o mais é em verso da tradição cancioneril e cortês oriunda de meados do séc. XV. Entre nós havia o precedente do *Cancioneiro Geral* de Resende, saído em 1516, e em Castela havia a extensa série de edições e reedições de colectâneas cancioneris, largamente conhecidas. Importa olhar mais para este último campo bibliográfico do que para o caso único do cancionero resendiano, para percebermos as razões da classificação da *Compilação* como «cancioneiro»⁸.

⁵ Daí o teor do Índice de 1561. É esse o ponto de vista de TEYSSIER, Paul – *Gil Vicente. O autor e a obra*, Lisboa, 1982, p. 29.

⁶ Cfr. *Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, ed. de Artur Moreira de Sá, Lisboa, 1983, p. 600.

⁷ Por estes anos do séc. XVI nota-se um movimento editorial alargado em diversos domínios da literatura em vulgar, com as edições de conjuntos individuais ou colectivos que se colocam num plano de público leitor algo distinto do que consumia as edições avulsas; para o caso do teatro português, além a reedição fac-similada de autos tradicionais por D. Carolina Michaëlis, cfr. ASKINS, Arthur L.-F. – *Notes on Pre-1536 Portuguese Theatrical Chapbooks*, in «Estudos Portugueses dedicados a Luciana Stegagno Picchio», Lisboa 1991, p. 301s.

⁸ DARBORD, Michel – *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, 1965, cap. X; a própria natureza dialógica do texto dramático favorecia a aproximação ao significado do termo «cancioneiro», na medida em que a «poesia de cancionero» se articulava com uma teatralidade fortemente relacionada com o dialogismo da cultura cortês; cfr. LLUIS SIERRA, Josep – *Diálogos de cancionero y teatralidad*, in «Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del Siglo XV», València, 1992, p. 351s.

Efectivamente, o *Cancioneiro* de Resende, apesar de o título sugerir inequivocamente o *Cancionero General* de Hernando del Castillo, já sujeito a alterações em 1514, não poderia servir de modelo referencial para a atribuição designativa do privilégio da Rainha. O cancionero português, que só voltaria a ser impresso no séc. XIX e fora do país, em Estugarda, embora pelo menos uma cópia manuscrita seiscentista tenha sido feita, não sugeria qualquer modelo organizativo formal, na medida em que não está dividido em secções ou livros, antes construindo-se com agrupamentos sequenciais de poemas enlaçados por epígrafes em que são quase constantes os pronomes «outra» e «sua», o que acaba por instituir um *continuum* macrotextual. Não quer dizer que no seu interior não se possa encontrar algum esboço de arrumação de autores e poemas, mas nada que se pareça com a estrutura orgânica do *Cancionero General* castelhano de 1511⁹. Mesmo tendo em conta que, nas diversas edições que conheceu até ao início da II metade do séc. XVI, este *Cancionero* sofreu remodelações e actualizações, indo ao encontro do gosto do público leitor, a verdade é que o modelo que oferecia, na sua primeira versão, assentava na colocação inicial das poesias de tom e de teor sério, ou seja as de assunto religioso, e na transposição para a última parte das poesias de tipo jocoso¹⁰.

Ora é este o tipo de organização oferecido pela *Compilação*: o Livro I é «das obras de devação» e o Livro IV é «das farsas». Poderia argumentar-se com a ordenação classificativa que o próprio Gil Vicenté estabelece na carta-prólogo da «tragédia» *Dom Duardos* dirigida a D. João III, publicada na 2.^a edição da *Compilação* em 1586, mas ausente da primeira, «Comedias, farças y moralidades», com as «moralidades» referidas em último lugar. Todavia devemos não perder de vista que, nesse momento, com certeza no início do reinado de D. João III, importava-lhe valorizar a novidade; e esta era a «comédia». No fundo, o dramaturgo actua aqui como muitos outros poetas do séc. XVI, a começar pelo exemplo de Juan Boscán, procurando enfatizar de forma vincada uma oposição entre um período anterior e uma nova fase, que se pretende uma viragem (é óbvio que nem sempre real...) da criação poética¹¹. Mas em 1522, admitindo tal data para o *Dom Duardos*, ainda não se punha ao autor a necessidade de preparar as suas obras para uma edição de conjunto. Já havia, isso sim, uma ou outra edição avulsa, mas os problemas levam-

⁹ Cfr. Tocco, Valeria – «Introdução» a *Diogo Brandão: Obras Poéticas*, Lisboa, 1997. Quanto a este aspecto, o *Cancioneiro* resendiano é muito diferente da organização concebida para a primitiva recolha de poesia galego-portuguesa de trovadores-cavaleiros, com as três secções (amor, amigo, escárnio) formalmente individualizadas.

¹⁰ O «cancioneiro» como recolha poética corresponde a alguma diversidade de concepções organizativas; se no mais célebre «cancioneiro de autor» da Idade Média que foi o *Canzoniere* de Petrarca o último poema é de teor religioso, a estratégia mais corrente nos «cancioneiros» peninsulares consiste em abrir a compilação com poesia de tipo devoto, quer se trate de cancioneros colectivos, como o de Baena, quer de individuais, como o de Encina. Mas é indubitável que a estrutura orgânica do «cancioneiro» é um elemento significativo do maior relevo, como a crítica tem vindo a sublinhar.

¹¹ Cfr. NAVARRETE, Ignacio – *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, 1997, cap. III, «Boscán, Garcilaso y los códigos de la poesía amorosa», p. 101s.

tados por este tipo de circulação impressa podiam não ser os mesmos dos grandes conjuntos organizados ¹².

A designação de «cancioneiro» está ainda patente na *Compilação* por uma série de marcas «cancioneiris»; para além da disposição do texto impresso na página e até do tipo de letra utilizado pelo impressor, claramente tradicionais no campo bibliográfico dos cancioneiros e das obras dramáticas em verso em língua vulgar, a similitude tornava-se evidente através de fórmulas típicas do macrotexto cancioneril, particularmente nas didascálias, como por exemplo: «A obra seguinte», «A seguinte representação», «Este auto que adiante», «A tragicomédia seguinte», «Segue-se outra farsa de folgar», «Esta seguinte farsa», etc. Vale mesmo a pena anotar, desde já, que são raras as situações que, no interior do macrotexto da *Compilação*, não inscrevam fórmulas instituidoras da sequencialidade; esta foi mesmo levada a grau de evidência propositada maior em dois momentos do Livro I. Como já foi notado por Stephen Reckert ¹³, neste Livro I é habitual a locução «Laus Deo» como separador verbal entre duas peças sucessivas; em duas situações, porém, tal procedimento desaparece: na parte inicial, quando o compilador, certamente o próprio Gil Vicente, busca criar uma continuidade de tipo narrativo evocadora de uma memória biográfica, enlaçando o *Auto de uma Visitação* e o *Auto em Pastoril Castellano* ¹⁴; e, mais à frente, na organização constituída pelas moralidades centradas na simbologia das barcas. Esta marca de construção sequencial avivava, de certeza, junto do leitor a similitude que o texto administrativo do alvará apontava como um «livro» do tipo do «cancioneiro» ¹⁵.

Deste modo, provida de prólogo e de tabuada, a *Compilação*, enquanto livro de obras em verso, assemelhava-se sem dúvida a um cancionero, no entendimento que o termo tinha no horizonte de expectativas dos leitores.

Colocada a questão deste modo, o problema da «desarrumação» dos autos vicentinos na *Compilação*, seja em termos cronológicos seja genológicos, poderá ser o

¹² A *Compilação* destinava-se essencialmente a um público leitor, e não a disponibilizar textos para renovadas representações, pese embora a adulação das palavras de Luís Vicente sobre o gosto do jovem D. Sebastião em ler e ver representar algumas das obras do pai. A natureza literária da edição evidencia-se pelo facto de não existir nela qualquer iconografia (além da ornamentação atípica das páginas de rosto interiores nos quatro livros de autos), como sucedia nas edições avulsas de obras dramáticas. Nestas, ainda que muito mais modestas do ponto de vista material, era corrente o recurso à gravura, sobretudo na página do título, onde surgem figuras estereotipadas mas tipificadoras do género e do tema da obra constante do folheto, funcionando, deste modo, como verdadeiro indicador de leitura para o potencial comprador. É o que sucede nas edições reproduzidas por Carolina Michaëlis em *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, 1922; ou então com a impressão avulsa e anónima de 1587 da *Castro* de António Ferreira (cfr. ed. de Adrien Roig, *La tragédie «Castro» d'António Ferreira*, Paris, 1971).

¹³ RECKERT, Stephen – *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, 1983, p. 201s.

¹⁴ O enlaçamento sequencial entre este auto e o seguinte, o *Auto dos Reis Magos*, fica assegurado pelo didascália narrativa que o encabeça.

¹⁵ Já agora anote-se que a terminologia utilizada para designar as peças não é uniforme dentro da *Compilação*: «obra» surge, com «representação» (uma vez) e «auto» no Livro I, mas nos restantes Livros temos «tragicomédia», «comédia» e «farsa»; mais um indício provável para consolidar a ideia de que o Livro I foi organizado pelo próprio autor.

resultado não tanto de uma inépcia ou incúria (pelo menos totais), mas da entrada em acção de mecanismos impositivos do sistema literário cancioneril tradicional. Isto não desresponsabiliza a actuação de Luís Vicente, mas relativiza-a um pouco. É que a *Compilação* não foi pensada para ser o espelho de uma biografia literária. Por isso, afigura-se legítimo perscrutar nela algumas marcas arqueológicas daquilo que podemos considerar como os dois períodos da actividade dramática de Gil Vicente: o manuelino e o joanino, seguindo a interpretação de Paul Teyssier ¹⁶.

Um cancionero era um livro organizado, estruturado segundo determinados critérios que faziam parte da consciência literária do autor e do público leitor, em que se incluía o próprio coleccionador ou até proprietário ¹⁷. Constituía um macrotexto, colectivo ou individual, cujo significado se impunha não só a partir do conjunto de obras aí coligadas, mas também da disposição a que ficavam sujeitas. Creio que vale a pena ter em consideração este aspecto ¹⁸.

No caso da *Compilação*, afigura-se-me exagerado considerar que o modelo organizativo ou o plano da edição tenha sido necessariamente de Luís Vicente. O prólogo do próprio Gil Vicente e mesmo algumas palavras do prólogo do filho, que tanto ajudaram alguma crítica a duvidar da fidelidade da edição de 1562 relativamente à vontade do autor, obrigam-nos seriamente a uma atitude de prudência e a considerar que não será de pôr de lado a hipótese de que o esquema organizativo relativo ao modo de arrumar os autos tenha sido delineado pelo próprio Gil Vicente, diminuindo de certo modo as culpas imputadas ao filho, por exemplo quanto à instituição de um livro de «tragicomédias», com o argumento de que nos textos vicentinos este termo não aparece e que se notam incoerências designativas em alguns casos. É indiscutível que Gil Vicente não teve tempo de «ajuntar» todas as obras. Mas é impossível determinar até onde terá ido o trabalho de as escrever «por sua mão», o que significava uma tarefa pesada de passar a limpo mais de quarenta peças, adaptando o texto inicialmente concebido para os actores e para as circunstâncias pragmáticas das representações ao código do texto literário impresso. Por outras palavras, não restando qualquer autógrafo ou apógrafo, não fazemos a menor ideia do texto na sua fase manuscrita primitiva, aquela que o autor elaborara para os actores, de início certamente ainda não profissionais, prepararem as suas actuações ¹⁹.

¹⁶ Cfr. Gil Vicente – *O autor e a obra*, cit., p. 107s.

¹⁷ Não estão aqui em causa os cancioneros manuscritos construídos por meio da aglomeração de poesias ao sabor dos gostos do seu proprietário ou utilizador, segundo circunstâncias de cópia oferecidas de forma por vezes aleatória. Além disso, há que levar em consideração que a *Compilação* de 1562 não inclui gravuras, cuja função enfática era muitas vezes utilizada na literatura de evasão escrita em língua vulgar.

¹⁸ Cfr. DUTTON, Brian – *Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio*, in «Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas», I, Salamanca, 1982, p. 435; RAINO DÁVILA, Manuel – *Las ediciones de cancioneros. Tradiciones, problemas y métodos. La tradición catalana y las tradiciones románicas*, in «Medioevo y Literatura», Actas del V Congreso de la AHLM, IV, Granada, 1995, p. 95; BELTRÁN, Vicenç – *Copistas y cancioneros*, in «Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos», I, Coruña, 1998, p. 17.

¹⁹ Como também não se pode excluir, à partida, a hipótese de que na composição do texto tivessem trabalhado artífices distintos, introduzindo instabilidades que porventura o original não contivesse.

Perspectivada a questão na linha do que era a tradição da fixação escrita do texto dramático, ou seja, a técnica de o dispor para a leitura, haveria que distinguir entre aquilo que, em termos de informação didascálica (epígrafes, rubricas, nomes das personagens, incisões prosificadas com função diegética, como no *Auto da Lusitânia*, na *Tragédia de D. Duardos* ou na *Tragicomédia de Amadis*, para instituir uma continuidade claramente direccionada para o leitor²⁰), poderia provir de um estrato textual registado no manuscrito de apoio à representação e aquilo que poderá resultar precisamente da acomodação do texto à «mise en page» do impresso²¹.

No entanto, convém ter em conta que as exigências de aperfeiçoamento (quase no sentido da lima horaciana) da obra poética e do seu texto seriam muito maiores (porque também mais aguda era a consciência literária do autor²²) nos casos como os *Fragmenta Rerum Vulgarium* de Petrarca – modelo das colecções poéticas quinhentistas, fosse para imitar, fosse para afirmar a diferença – do que no caso de um *corpus* de textos em verso destinados ao teatro, muitos deles com marcas popularizantes. Gil Vicente não era Petrarca, nem Juan del Encina, que em 1496 editou com extremo cuidado o seu *Cancionero*.

Nestas condições, não repugnaria admitir que a presença de alguns enunciados didascálicos com o verbo no pretérito perfeito, do tipo «entrou», «entraram», «Em este passo foi posto», «cantaram todas estas figuras», «Este Vilancete foi cantado a três vozes»²³, e sobretudo algumas rubricas de final de peças, onde a forma do passado surge com certa frequência, constituam exemplos de incisos decorrentes da empaginação resultante da transferência do manuscrito para o texto impresso, que visava a entidade do leitor, ao mesmo tempo que se reportavam, em modo narrativo, a uma situação já passada. Um caso bem elucidativo é a rubrica da parte final da *Comédia do Viúvo*: «Tirou Dom Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e foram-se as moças a el-Rei Dom João III, sendo príncipe (que no serão estava) e lhe perguntaram dizendo»²⁴. Só quem estivesse a modelar um texto dramático a pensar na entidade do leitor é que poderia assumir esta atitude de narrador de um facto passado: o presente da representação tivera lugar quando D. João era ainda príncipe, mas o presente da escrita é bem posterior. E podemos mesmo interrogar-nos se necessariamente a tarefa compilatória recorreu os textos já impressos, que alguns, mas poucos, casos oferecem lições diferentes da *Compilação*²⁵.

Ora muito do que anda nas didascálias pertence a este género de memória, sendo certo que Gil Vicente, como era normal na época, não se teria dado ao trabalho

²⁰ Curiosamente exclusivos do segundo período joanino de Gil Vicente.

²¹ Cfr. HASENOHR, Geneviève – *Les manuscrits théâtraux*, in «Mise en page et mise en texte du livre manuscrit», dir. Henri-Jean Martin, 1990, p. 335.

²² Recorde-se o conhecido verso de Boscán: «!O vosotros que andáys tras mis escritos», do Soneto XXIX, que é o primeiro poema do Livro II das suas «Obras», logo a seguir à «Carta à Duquesa de Soma».

²³ Exemplos da *Frágua de Amor* e das *Cortes de Júpiter* (Buescu; II, pp. 147, 206, 217).

²⁴ BUESCU, I, p. 438.

²⁵ Cfr. o caso da *Inês Pereira*, que na edição avulsa abre com o dístico inicial de uma «cantiga» entoada pela moça, pormenor que está ausente da lição de 1562.

de datar e anotar de forma rigorosa circunstancialismos históricos. Para usar uma expressão alheia, os textos impressos que temos de Gil Vicente, e só os temos nessa forma, traduzem uma «desteatralização», ao serem submetidos a uma forma pensada para a leitura²⁶. Daí a necessidade de incluir elementos estimuladores da imaginação do leitor, capazes de suprirem a ausência pragmática da gestualidade e elocutividade que conformam o texto dramático na sua execução teatral.

Seria mesmo de perguntar se a alusão contida no prólogo de Luís Vicente ao facto de ter *apurado* os textos deixados pelo pai, tendo em vista a impressão tipográfica e, conseqüentemente, a sua configuração para a leitura visual, alusão essa que a crítica tem visto como quase uma sibilina confissão de intromissão e desrespeito pela vontade do autor, não será antes uma confissão, involuntária certamente, em boa parte tradutora do sentimento corrente de que a transferência de uma obra para um público leitor através do livro impresso implicava o protesto do cuidado alegadamente posto nesse trabalho, que passava pela necessidade de conformar o texto às imposições da página impressa e à pressuposição de que, destinando-se à leitura, ele não podia apresentar-se na «forma» original. Aliás, é precisamente neste mesmo sentido que devemos descodificar a declaração do próprio Gil Vicente no colofão da edição *princeps* do *Auto das Barcas*: «Auto das Barcas que fez Gil Vicente, per sua mão corregido e empremido per seu mandado»²⁷. Anote-se a distinção entre o acto de «fazer», no sentido bem medieval de criar poeticamente, e o de «corrigir» quando se trata de imprimir o texto, num contexto já diferente de difusão da obra. E podemos mesmo interrogar-nos sobre o sentido de algumas informações didascálicas que indiciam a repetição da representação de uma peça. Por exemplo, o caso do *Auto da Barca do Inferno*: a didascália de 1561, numa redacção confusa, informa que foi representada na «câmara» ou seja no quarto onde se encontrava a rainha D. Maria, já perto da morte²⁸. Independentemente das implicações desta informação para o sentido da obra, será que foi possível representar este auto na sua integridade, num aposento certamente com pouco espaço disponível para a actuação (movimentação, gestualidades, para não falar de alguma materialização cénica) dos actores? É legítimo duvidar. Veja-se ainda o que sucede no início no início deste auto. Na *Compilação* de 1561 verifica-se a perda de uma informação importante, face à edição *princeps* de c. 1518, quando se omite a referência ao Pagem que acompanha o fidalgo D. Henrique²⁹, levantando-lhe o manto comprido e segurando uma «cadeira d'es-

²⁶ Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M. – *Escolios teatrales de Enrique de Villena*, in «Serta Philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebtanti dicata», II, Madrid, 1983, p. 127s.

²⁷ *Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente*, ed. de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, 1988, p. 85. Ver a reprodução fac-similada dos frontispícios em MICHAELIS, Carolina – *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, 1922. Note-se que a edição *princeps* da *Moralidade das Barcas* não se refere às circunstâncias da ou das representações do auto, isto é, orienta-se exclusivamente para um leitor contemporâneo, mas exterior à corte.

²⁸ Sobre esta peça, cfr. RODRIGUES, Maria Idalina Resina – «*Auto da Barca do Inferno*: os textos e os públicos», in «Critique textuelle portugaise», Paris, 1986, p. 131.

²⁹ Segundo Diogo do Couto, tratava-se de D. Henrique de Meneses, «irmão do marques de Villa Real – aquele do «Auto da Barca» de Gil Vicente que dizia «o poderoso dom Anrique q[ue] he Vossa Senhoria,

paladas», objecto de civilização marcador da prosápia da personagem³⁰. O leitor do texto de 1561 só com uma atenção mais cuidadosa descortinaria tal situação, já que falta a informação explícita que a *princeps* inclui acertadamente³¹.

Preencher o Livro I com peças devotas era, portanto, destacar uma intencionalidade, que poderia não ser exclusiva do autor: o próprio monarca poderia estar interessado, «depois do espectáculo» teatral acabado, em valorizar uma forma tão eficaz da persuasão como é o teatro no terreno da devoção.

Neste quadro, podemos considerar que o trabalho compilatório que Gil Vicente encetou, por «mandado» régio joanino, corresponde, no fundo, à organização de um «cancioneiro de autor»³², similar a muitos outros correntes no terreno da cultura poética que tinha na corte o seu horizonte de referência³³. Num teatro como o vicentino, em que os mecanismos reforçadores da eficácia perlocutória são manifestamente postos em acção, no quadro daquilo que provinha de uma tradição bem conhecida, prevalece uma dimensão ensinadora, que deve ser vista na perspectiva do auditório a quem ele se dirigia em primeira mão: a corte. Nesse sentido, e até pela maneira como o dramaturgo explora as capacidades rítmicas do verso tradicional da cultura poética cortês (variedades da redondilha, incluindo o jogo permitido pelo recurso ao verso quebrado, solenidade atribuída ao verso longo de arte maior, variedade da estrutura das trovas, cuja extensão e organização rimática comportavam subtilezas detectáveis por um público habituado à recepção oral do verso), importa observar o comportamento do autor no período manuelino, tanto quanto a cronologia das suas obras o permite imaginar, compaginando essa realidade com a

por que hera hu[m] fidalgo mui vão e mandava aos criados q[ue] lhe falasse[m] por «Senhoria»; cfr. *Década Quinta da «Ásia»*, ed. Marcus de Jong, Coimbra, 1937, p. 231.

³⁰ Este caso faz parte de um conjunto de referencialidades que ancoravam directamente o teatro vicentino, ou pelo menos uma parte dele, à realidade contemporânea. Um outro exemplo encontra-se na fala do Enforcado no *Auto da Barca do Inferno*, na alusão explícita a Garcia Moniz, cuja identificação foi feita por RAMALHO, Américo da Costa – *Estudos sobre a época do Renascimento*, Coimbra, 1969, «A «feia acção» de Gil Vicente», p. 123s.

³¹ E organizar implicava ordenar, dispor segundo uma dada ordem, em si mesma significativa. É o que nos mostra o Livro I, «das obras de devoção»; é impossível não articular a ordem das peças neste Livro I com as palavras do autor na zona final do seu prólogo, bem como na zona medial do prólogo do filho: o argumento que é posto em destaque para justificar a edição é «serem cousas algumas delas feitas em serviço de Deus», como recorda Luís Vicente, quase um decalque do que deixara escrito o pai dirigindo-se a D. João III: «mas Vossa Alteza haveria respeito a serem muitas delas de devação». Sobre a problemática das edições deste tão conhecido auto vicentino, cfr. RODRIGUES, Idalina Resina – *Estudos Ibéricos. Da cultura à literatura. Séculos XIII a XVII*, Lisboa, 1987, cap. «Auto da Barca do Inferno»: os textos e os públicos», p. 79.

³² Cfr. Beltrán, Vicenç – *Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor*, «Revista de Filología Española», LXXVIII, 1998, Madrid, p. 49s.

³³ Há que não perder de vista que para esta literatura a corte é espaço de um discurso que fundamentalmente constitui privilégio seu; entre outra variada literatura, cfr. RUIZ PÉREZ, Pedro – *La corte como espacio discursivo*, «Edad de Oro», XVII, Madrid, 1998, p. 195s. Cfr. também, para o quadro «cancioneiril», BOASE, Roger – *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, trad. espanhola, Madrid, 1981, p. 69s.

imagem que o mesmo autor pretendeu dar de si na *Compilação*, pelo menos na parte que podemos aceitar como resultante do seu trabalho pessoal.

Mas para tal é preciso avivar a ideia de que existe de facto alguma diferença entre o período manuelino e o período joanino, no que diz respeito ao teatro de Gil Vicente.

Alguns sintomas apontam para isto: por um lado, a oficialização das funções festivas de Gil Vicente na corte régia, logo no início de 1521, aquando do casamento de D. Manuel com a terceira mulher, D. Leonor³⁴; por outro, o tipo de peças que, de forma mais ou menos segura, podemos colocar no início da década de vinte. É um momento relevante na sua carreira, quando dá sinais de uma mais forte consciência literária³⁵, na medida em que é neste segundo período que Gil Vicente se «faz representar como autor», como anotou Margarida Vieira Mendes³⁶; mas ao mesmo tempo o seu teatro passa a constituir parte de uma linguagem celebrativa do novo monarca, sobretudo a partir do casamento com D. Catarina, com duas peças, *Frágua de Amor* e *Nau de Amores*, que, como evidenciou Maria Idalina Rodrigues a propósito da segunda, celebram apologeticamente o novo casal régio; virá depois a série alegórica de celebrações teatrais dos nascimentos dos filhos de ambos. Trata-se de uma situação que, sem cortar as ligações nem as continuidades com o gosto pelas representações espectaculares na corte, como haviam sido os momos, aposta mais claramente no elogio do monarca, convocando-o mesmo para participar na acção teatral (na linha do que sucedia nos momos de corte), por exemplo, na já citada rubrica da *Comédia do Viúvo* que informa o leitor que «foram-se as moças a el-rei Dom João III, sendo príncipe (que no serão estava) e lhe perguntaram dizendo»³⁷. A frase põe também em destaque o interesse que já então o príncipe colocava no patrocínio de algumas formas de expressão literária que podiam contribuir para a grandeza da sua imagem. É o tempo em que Révah colocava a questão da comédia em Gil Vicente³⁸.

Para reforço desta observação podemos convocar os dois poemas de tipo laudatório que foram incluídos no Livro V, «das obras meudas»: um pranto dedicado à morte de D. Manuel e um canto celebrativo da subida ao trono de D. João III. A concepção dos poemas é relativamente similar, já que ambos assentam na forma tradicional da narrativa não estrófica (o «decir» castelhano) que era o «romance»: o pranto abre com uma introdução em forma de quatro décimas em redondilha (a décima é uma trova relativamente longa e, consequentemente, provida de uma dimensão dignificadora mais intensa), que antecede o «romance» em si, fechando

³⁴ Cfr. MIGUEL, António Dias – *Gil Vicente, mestre de retórica... das representações*, «Humanitas», XXXVII-XXXVIII, Coimbra, 1985-6, p. 267s.

³⁵ Recorde-se o passo da *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela* onde o autor se esforça por distinguir a «comédia» da «farsa».

³⁶ Cfr. MENDES, Margarida Vieira – *Gil Vicente speculum principis*, «Revista da Faculdade de Letras», 5.^a Série, 13-14, Lisboa, 1990, p. 335.

³⁷ BUESCU, I, p. 438.

³⁸ Cfr. «La comédia dans l'œuvre de Gil Vicente», in *Études Portugaises*, Paris, 1975, p. 15.

com as «orações dos Grandes de Portugal»; o outro «romance sobre «quando foi levantado por rei El-Rei Dom João, o terceiro» prescinde da introdução, mas comporta uma segunda parte estrófica de natureza deôntica: «Aqui diz o autor o que cada um dos senhores de Portugal diriam ao beijar da mão» do novo monarca³⁹. Em ambos, e numa estratégia que se pode considerar teatral, o autor convoca as vozes autorizadas de grandes do reino, que vêm testemunhar e sublinhar o significado dos eventos. No caso, porém, do romance sobre D. João III, com quase o dobro da extensão do anterior, vai mais longe, ficcionalizando uma preceptística comportamental, do tipo de espelho de príncipes, sob a responsabilidade virtual de grandes do reino⁴⁰.

Ora a dimensão apologética mais forte de que se reveste o teatro vicentino a partir de 1522 conduz a uma especial valorização de D. João III, não tanto certamente por Gil Vicente gostar menos de D. Manuel do que do príncipe cujo nascimento havia celebrado de forma inovadora na corte portuguesa em 1502⁴¹, mas, provavelmente, porque a política joanina se traduziu num maior aproveitamento das potencialidades celebrativas do seu teatro.

O período manuelino abre com a peça inicial do próprio teatro vicentino, o *Auto de uma Visitação*, que se reveste de uma função apologética bem inserida na linguagem de ostentação cultivada por D. Manuel, ao celebrar de forma fortemente simbólica o nascimento do primeiro filho do casamento do monarca com a segunda mulher: o príncipe herdeiro D. João⁴². A *Compilação* deixa transparecer uma valorização muito particular desse evento logo na didascália do pequeno auto, não só relembrando, a uma distância de mais de mais de meio século, as circunstâncias minuciosas da representação, mas também a novidade – em termos retóricos, o estranhamento – que significou a ousadia de assinalar o nascimento de um futuro rei nos moldes em que a tradição literário-litúrgica celebrava o nascimento do Messias. E se bem atentarmos na sequencialidade discursiva que une os três primeiros autos da colectânea (*Auto de uma Visitação*, *Auto em Pastoril Castelhana* e *Auto dos Reis*

³⁹ Os dois poemas estão ligados por dois sucessos históricos sequenciais e podem ter sido elaborados quase sobre os acontecimentos; no entanto, a epígrafe do romance sobre D. João III, referido aí já na qualidade de rei, coloca-o necessariamente depois de 19 de Dezembro de 1521, quando sobe ao trono, por força da morte do pai em 13 desse mês. Um panorama, se bem que não muito aprofundado do «romance» vicentino pode ver-se em LÓPEZ CASTRO, Armando – *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, León, 2000, cap. VI, «Los romances de Gil Vicente», p. 87s.

⁴⁰ Vid. MENDES, Margarida Vieira – *Gil Vicente speculum principis*, cit., p. 329.

⁴¹ De forma diferente, Carolina Michaëlis parece concordar com Fidelino de Figueiredo na distinção de três fases na vida de Gil Vicente: «Fidelino de Figueiredo distingue criteriosamente tres épocas...»; cfr. *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, cit., p. 22, n. 1.

⁴² Deveria talvez relacionar-se esta faceta da primeira peça vicentina com a lição que de Salamanca vinha dos comentários às *Bucólicas* de Virgílio em direcção profética, como sucede com a IV e a VIII, de que se aproveitou Juan del Encina no seu *Cancionero* de 1496 ao ensaiar a primeira tentativa de tradução desses poemas virgilianos, a propósito do nascimento profético do primogénito dos Reis Católicos, o príncipe Juan, como já havia anotado Margherita Morreale; cfr. SANS ERMIDA, Jacobo – *Cancioneros y profecía: algunas notas sobre el mesianismo durante el reinado de los Reyes Católicos*, «Via Spiritus», 6, Porto, 1999, p. 13.

Magos), facilmente notaremos um propósito duplo: por um lado a enfatização da responsabilidade do incentivo de D. Leonor junto do autor; por outro, a instituição de uma imagem de dramaturgo preocupado com a importância da devoção orientada para a celebração da Natividade, da sua lição e do imperativo que ela significava para o cristão. A linguagem da alegria assente no sentido do anúncio do nascimento do Menino recuperava um discurso festivo que a corte manuelina conhecia, como evidenciam tanto a carta de Ysásaga de 1500 como as informações que Damião de Góis, quase meio século depois, dará sobre o cuidado que D. Manuel punha nesta festa religiosa.

Mas o que importava para o autor no momento em que organizava o seu «cancioneiro teatral» era congregar um conjunto de peças na parte inicial do Livro I capazes de transmitir uma imagem que, no fundo, projectava ao futuro leitor o modelo dos inícios humildes, subsequentemente desenvolvidos e aprofundados. Basta ver como o *Auto de S. Martinho*, um dos mais antigos, é relegado para o fim das «obras de devação», porque efectivamente é o único exemplo de auto hagiográfico em Gil Vicente. A focalização do leitor de 1562 devia convergir para essa concentração de autos devotos em tempos de D. Leonor, com uma valorização enfática da devoção natalícia e passional, de enraizadas tradições litúrgicas⁴³. O presépio, a Virgem e a Paixão, como já foi bem anotado, detêm uma importância primordial neste período. Se os santos ficaram de fora da linguagem devocional vicentina, a verdade é que a linguagem da Misericórdia, que marca tão profundamente a último auto devoto realizado ao serviço de D. Leonor, o *Auto da Embarcação da Glória*, em 1518, já que nessa altura a velha Rainha se afasta da corte, assume um sentido muitíssimo maior⁴⁴.

A última peça que, de forma segura, pertence ao período manuelino são as *Cortes de Júpiter*⁴⁵, que a *Compilação* colocará bem no interior do Livro das «tragicomédias», depois de vários autos que lhe foram posteriores. Com a *Comédia de Rubena*, uma das quatro «comédias» que enchem o Livro II, dedicada a D. João ainda príncipe, esta peça já assinala, no final do período manuelino a que me reporto, um alargamento da expressividade performativa de Gil Vicente; não custa acreditar que aí tivesse funcionado, nestes anos finais de D. Manuel, a influência do teatro de Bartolomé Torres de Naharro, com as suas considerações, bem quatrocentistas, sobre a «comédia», como alvitrou Révah.

No entanto, apesar de se tratar de uma peça não datável com segurança, vale a pena destacar o facto de um dos últimos autos representados a D. Manuel, «nas matinas do Natal» e «por mandado» de sua irmã D. Leonor, ter sido o *Auto dos Quatro Tempos*, com um lirismo fortemente potencializador do ritmo octossilábico

⁴³ Uma devoção que se reveste também em larga medida da linguagem maravilhosa; cfr. TEIXEIRA, Vítor Gomes – *O maravilhoso no mundo franciscano português da Baixa Idade Média*, Porto, 1999.

⁴⁴ Cfr. SOUSA, Ivo Carneiro de – *Da descoberta da Misericórdia à fundação das Misericórdias (1498-1525)*, Porto, 1999, p. 41.

⁴⁵ Nesta peça, a maioria das didascálias ou indicações de cena tem o verbo no passado.

da redondilha ⁴⁶, na tradição das «laudes» como sublinhou Eugenio Asensio e, ainda por cima, representado «nos paços de Alcáçova», na capela de S. Miguel, ou seja, num espaço específico da figura do rei. O texto desta peça foi inserido no interior do Livro I, atrás da zona mais importante dessa secção, formada pela sequência de moralidades também características da última meia década do reinado de D. Manuel. Como auto natalício apresentado diante de D. Manuel, a sua representação poderá ter tido lugar em Dezembro de 1520, já que o falecimento do monarca em 13 de Dezembro de 1521 inviabilizou certamente a celebração natalícia desse ano.

Nestas circunstâncias é bem patente que a faceta devota do teatro vicentino é predominante no período manuelino. Importa, no entanto, reflectir um pouco sobre isto. É que a devoção implicava um mundo complexo de problemáticas variadas, mas com um vector comum: as preocupações relacionadas com atitudes comportamentais.

Ora, se sairmos desse Livro I e formos em busca das peças não devotas representadas no tempo de D. Manuel, detectaremos que a preocupação ensinadora a que o teatro podia conceder uma força enfatizadora muito mais forte do que outros géneros cultivados na corte, como a poesia lírica do *Cancioneiro* de Resende, se estende ao domínio do profano. É que o fundamento essencial da produção vicentina é, neste período, claramente valorizador da função doutrinária e comportamental.

É o caso do *Auto da Índia* ⁴⁷, com certeza a mais antiga farsa vicentina, apesar de ocupar o segundo lugar na ordenação do Livro IV, também representada à Rainha velha, em Almada, no ano de 1509. À primeira vista esta informação, de que não há que duvidar, poderá suscitar a ideia de que a viúva de D. João II encomenadara a Gil Vicente um simples auto de divertimento. Há que matizar, porém, esta abordagem, como há que ter cautela com o reducionismo do auto a uma simples crítica às consequências morais da expansão marítima oriental. O que de substancial está presente nesta farsa e constitui efectivamente a sua lição é algo mais global e forte do ponto de vista comportamental. A peça ancora-se no presente directo do auditório coevo na sua relação com o afastamento do marido para fora de casa numa viagem à Índia por motivos de interesse material. O tema da viagem do marido era comum, utilizado correntemente por essa Europa culta que lia, entre outras coisas, os *Colloquia Familiaria* Erasmi, e centrava-se nas responsabilidades que os maridos tinham quanto ao acompanhamento e protecção da mulher e da família, não tanto no sentido de uma moral burguesa, mas fundamentalmente porque da ausência do marido resultavam consequências graves, que abriam a porta ao desregramento do comportamento da mulher, já que esta era, por natureza – dizia-o tudo o que

⁴⁶ E onde os sinais do rústico saiaguês são já escassos; cfr. ASENSIO, Eugenio – *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, «El Auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente», p. 82.

⁴⁷ Um auto que, na *Compilação*, é muito escasso em indicações cénicas. É preciso não perder de vista que as didascálias cénicas desempenham, muitas vezes, um papel que assegura o veio narrativo, sobretudo nas farsas, dada certamente a natureza «exemplar» de muitas delas; cfr. BUESCU, II, p. 383, 405, 409.

vinha da tradição anterior... – maliciosa e enganadora ⁴⁸. A arte de Gil Vicente foi ter conseguido, com uma grande economia de meios postos em cena (é certo que facilitados pela natureza «exemplar» da história), construir uma exposição dinâmica sobre este assunto, avivando cenicamente como, apesar de trancada e munida de tudo o necessário para aguardar o regresso do marido, a Constança do auto rapidamente desgoverna a casa e passa a expor-se à sedução de pretendentes que simbolizam dois modos de cativar as damas: ou pelas promessas de vida desafogada, mas cinzenta, ou pela evidenciação, ainda que fingida e por isso ridícula, da fanfarronice bélica, que Gil Vicente polarizou no Castelhana, indo atrás da fama que os nossos vizinhos gostavam de dar de si mesmos.

O *Auto da Índia*, porém, comporta algo mais, que será ampliado década e meia mais tarde pelo autor, na *Farsa de Inês Pereira*: a centralidade que ocupava o problema do casamento, não tanto na perspectiva da mulher, mas mais na do homem ⁴⁹. Se bem observarmos, um traço forte das figuras femininas em Gil Vicente (pondo de lado a questão das alcoviteiras) reside na ideia de que o marido ideal é aquele que não constrange a sua liberdade. Não se trata de qualquer ponto de vista feminista, muito longe disso; trata-se de uma caracterização comportamental da mulher que funciona como aviso ou guia para os homens face à problemática do casamento e da vida de casado. O empolamento dado em registo jocoso à ânsia com que a jovem procura um marido submisso, no sentido de que não lhe impusesse a clausura doméstica, é óbvio na *Inês Pereira*, de 1523, mas já está no *Auto da Índia*, peça profana, como se detecta no auto «devoto» de *Sibila Cassandra*, o primeiro auto natalício que fugia ao modelo pastoril habitual e onde as influências se não confinam à lição salmantina, mas se alargam a fontes mais diversificadas ⁵⁰. A figura da Sibila, também largamente medieval, emerge aqui como centralizando a prosápia pagã, mas ao mesmo tempo profana e mundana, de pretender que a virgindade é em si uma virtude quando tomada de forma pertinaz e arrogante, quando Cassandra pretende alçar-se às alturas intocáveis, mas ao mesmo tempo humildes da Virgem. A fonte da peça pode ter sido um romance de cavalaria do séc. XV ⁵¹, ou seja, provinda de uma literatura banalizada, fortemente ligada à noção de falsidade ou de fingimento inverosímil, que forneceria o fundamento para a ideia de que a celebração do nascimento do Menino se devia colocar num plano significativo que recusava a realidade terrena e suas superstições. Talvez por esta e outras razões se

⁴⁸ Entre imensa literatura, cfr. CÁNDANO, Gabriela – *Los móviles de los engaños femeninos en algunos «exempla»*, in «Discursos y representaciones en la Edad Media», México, 1999, p. 427.

⁴⁹ Atentando-se no facto de que o texto da edição avulsa conhecida do *Auto de Inês Pereira*, certamente da 2.ª metade do séc. XVI (vid. edição de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, 1991), abre a farsa com a didascália «Entra logo Ines Pereyra, e finge que esta lavrando soo em casa, e canta esta cantiga...», que falta no texto da *Compilação* de 1562, haveria que relacioná-lo com o tema do «fiar» pertencente à tradição erótica feminina medieval; cfr. MASERA, Mariana – «Que non sé filar, ni aspar, ni devanar»: erotismo y trabajo femenino en el «Cancionero hispánico medieval», in «Discursos y representaciones en la Edad Media», cit., p. 215.

⁵⁰ Cfr. RODRIGUES, Maria Idalina Resina – *Deambulações e inquietações em torno do «Auto da Sibila Cassandra»*, «Via Spiritus», 6, Porto, 1999, p. 193.

⁵¹ Cfr. HART, Thomas R. – *Gil Vicente. Casandra and Don Duardos*, Londres, 1981, p. 11.

possa falar de algum erasmismo em Gil Vicente, como diversos autores têm defendido. Se este auto foi representado a D. Leonor em 1513, situa-se numa proximidade temporal grande em relação ao *Auto em Pastoril Castelhana* (que pode não ter sido imediatamente subsequente ao *Auto de uma Visitação*, como tenta sugerir ao leitor a *Compilação*), ainda dominado pelo modelo linguístico do rústico castelhano (note-se que só em 1523 Gil Vicente apresenta a imitação de uma linguagem rústica em português, com o *Auto em Pastoril Português*⁵²) e pela estratégia condicionadora do discurso dialogado entre pastores, marcados pela rusticidade de falares e pela dificuldade em acordarem para a evidência na boa nova, representando a dureza de entendimento dos homens face à revelação, na sequência do *Evangelho* de Lucas. Mas a teatralidade do *Auto em Pastoril Castelhana* implicava a visita ao presépio, o que em termos de eficácia de espectáculo devia constituir um momento importante; no *Auto de Sibila Cassandra* é muito mais a natureza disputativa e argumentativa que se evidencia, embora a cena impusesse que uma cortina se abrisse para patentear «todo o aparato do Nascimento»⁵³. A *ópsis*, isto é o *spectaculum*, desempenhava uma função fulcral no mecanismo gerador de uma sedução emocional que, num auto natalício vicentino, reforçava a dimensão litúrgica que lhe estava na origem.

Esta conjugação do contemplável – a *ópsis* – (a gestualidade, os adereços, as modulações das vozes, os movimentos em cena) com um texto criado precisamente para uma situação pragmática definida – a *léxis* – fez a grande força do teatro vicentino. A articulação eficaz entre a «sátira» e o «lirismo», que Cardoso Bernardes colocou no centro do sistema poético vicentino, deve ter sido determinante para a diferença que marcou o segundo período da sua actividade, durante parte do reinado de D. João III.

No plano literário-linguístico, esta faceta passava pela imitação artificiosa de uma linguagem contrastiva daquela em que a corte se revia, ou seja o «pastoril» ou o rústico. Aí Gil Vicente nada inovava, como anotaria Garcia de Resende na *Miscelânea*⁵⁴, consciente de que a matriz era claramente salmantina⁵⁵. Mas o que importa

⁵² Importará talvez anotar que o recurso ao plurilinguismo era habitual na literatura já de tradição medieval e não exclusivamente no género dramático, como mecanismo de ênfase do pitoresco, reportado a figuras de estatuto não cortês; para a narrativa de tipo cavaleiresco, cfr. GAUCHER, Elisabeth – *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 1994, p. 583.

⁵³ BUESCU, I, p. 66.

⁵⁴ É a conhecida trova 196 da *Miscelânea*; cfr. *Livro das Obras de Garcia de Resende*, edição crítica de Evelina Verdelho, Lisboa, 1994, p. 571.

⁵⁵ Cfr. RODRIGUES, Maria Idalina Resina – *Dos Salmantinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal*, in «Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval», I, Lisboa, 1991, p. 107; SURTZ, Ronald E. – *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton-Madrid, 1979, cap. IV, «Pageantry and Drama», p. 85s. Aliás, a tradição cortês cultivou largamente a estética do contraste civilizacional; o rústico inicial de Gil Vicente era, segundo o modelo salmantino, reportado a Sayago, mas mais tarde será Getafe, ao sul de Madrid, que constituirá a referência da oposição não cortês; cfr. REYES LEOZ, José Luis de los – *Menosprecio de corte y alabanza de aldea: Madrid y Getafe en la literatura del Siglo de Oro*, «Edad de Oro, XVII, Madrid, 1998, p. 137s; CUEVAS GARCÍA, Cristóbal – *Quevedo y el lenguaje plebeyo*, in «Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar», III – «Literatura», Madrid, 1986, p. 93.

sublinhar aqui é que, para além da dimensão tradicionalmente de teor religioso e litúrgico que o pastoril rústico comportava, era visível o seu contributo para com uma corte que, não se identificando com o perfil comportamental do «pastor», podia aceitar no seu espaço a ficcionalização de atitudes e discursos que não eram evidentemente as suas⁵⁶.

Ora o alargado uso que o teatro vicentino faz de exemplaridades comportamentais marcadas pela *rusticitas* e, portanto, distintas da *urbanitas* palaciana, surge, no período manuelino, com uma ênfase que nos permite considerá-lo como uma marca dessa primeira fase de Gil Vicente. E talvez fosse de atender ao facto de que, muito embora a *Compilação* procure destacar a influência determinante da Rainha velha D. Leonor ao longo dos primeiros vinte anos da carreira vicentina, uma outra figura pode ter desempenhado um papel de grande importância, sobretudo na criação de um ambiente propício na corte de seu marido, o rei D. Manuel, à recepção de autos devotos, com uma frequência que quase parece ter-se tornado um hábito: a rainha D. Maria. Ora desta segunda mulher do monarca, cuja estada em Portugal está marcada pelo teatro vicentino (em 1502, o *Auto de uma Visitação*; antes de Março de 1517, uma segunda representação do *Auto da Barca do Inferno*, para sua «consolação», «estando enferma do mal de que faleceu», como diz a didascália de 1561), ficou a imagem de uma mulher muito devota, que se «exercitava (...) em a vida contemplativa e activa», frequentando a confissão (e note-se a presença do tema nas moralidades) «e comunhão e os ofícios divinos», jejuando e fazendo grandes esmolas, como recordava Fr. Luís dos Anjos no *Jardim de Portugal*, em inícios do séc. XVII⁵⁷, apoiando-se em testemunhos anteriores. De certeza que uma convergência de interesses devocionais entre as duas mulheres facilitou imenso a actividade vicentina no seu primeiro período, se bem que a personalidade política de D. Leonor a impusesse de forma mais notória do que a da jovem segunda esposa de D. Manuel⁵⁸.

Neste quadro, poderá considerar-se que o período manuelino de Gil Vicente evidencia uma centralidade de paradigmas comportamentais, que a *Compilação* arrumou em dois sectores do «livro», seguindo a tradição poética medieval de um sistema bipolarizado: o registo sério dos autos devotos e o registo jocoso das farsas.

⁵⁶ O procedimento básico, fundado na utilização e exploração do contraste era altamente produtivo; cfr. LÉVY, Francine – *La fantaisie verbale dans les oeuvres de jeunesse de Beaumarchais. Étude de la Parade: «Les députés de la Halle et du Gros-Caillou»*, «Bulletin Budé», Paris, 1996, p. 167s.

⁵⁷ FR. LUÍS DOS ANJOS – *Jardim de Portugal*, ed. de Maria de Lurdes Correia Fernandes, Porto, 1999, p. 210-212. Aí se diz que D. Manuel tinha os braços muito compridos, sinal de que abarcaria o mundo... (p. 211).

⁵⁸ Haveria que sublinhar um fundo «franciscano» neste devoção muito orientada para a importância e o papel da «vontade» na vida do cristão, sensível na literatura ficcional em prosa contemporânea de Gil Vicente e bem conhecida dos ambientes de corte; cfr. CÁTEDRA, Pedro M. – *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, 1989, p. 147. Para um enquadramento desta problemática, cfr. CARVALHO, José Adriano de Freitas – *A Igreja e as reformas religiosas em Portugal no Século XV. Anseios e limites*, «Actas» do Congresso Internacional de Historia «El Tratado de Tordesillas y su época», León, 1995, p. 635s.

Ambos se destacam pelas posições extremas que detêm no «livro» saído em 1562. No meio ficavam as peças de características mais articuladas com a linguagem espectacular apropriada à dimensão festiva de alguns momentos especiais; e estes correspondem, em maior número, ao período joanino. O auto devoto evidencia, por si próprio, fortes preocupações doutrinárias e performativas e ocupa lugar de destaque até ao final do reinado manuelino. Quanto às farsas, que, como se notou, não estavam isentas de uma função doutrinária também, pode dizer-se que a sua distribuição pelos dois reinados é praticamente equivalente, sobretudo se datarmos o *Auto dos Físicos* do período manuelino, tendo em conta a identificação do «físico» Mestre Anrique proposta por Américo da Costa Ramalho⁵⁹.

Mas há mais alguma coisa em que convém atentar. No conjunto manuelino de Gil Vicente verificamos, a dar crédito às didascálias da *Compilação*, que todas indicam criteriosamente o local da acção teatral⁶⁰: o palácio real, seja em Lisboa seja em Almeirim, o mosteiro de Xabregas, no caso da *Sibila Cassandra*, Almada no caso do *Auto da Índia* ou o Hospital de Todos os Santos no *Auto do Purgatório*; um conjunto destas peças foi representado à rainha velha D. Leonor, outras à mesma e repetidas ao rei seu irmão, outras só a D. Manuel. Como se anotou em cima, isto traduz um tratamento muito cuidadoso do Livro I, não só pelo conteúdo e intencionalidades, mas também porque, sendo, como penso, organizado pelo próprio Gil Vicente, tal resultava de uma memória mais precisa.

Em três das peças deste conjunto e deste período assinala-se explicitamente que foram representadas de «capela»: *Auto da Fé*, *Auto dos Quatro Tempos*, *Auto da Glória*. Ora a capela era um espaço tipicamente próprio do rei. Basta ler a descrição deixada pelo embaixador Ochoa Ysásaga da celebração do Natal de 1500 para vermos como era exclusivo do monarca, definido como um espaço mais restrito do que o paço em si, onde havia também o espaço da rainha⁶¹. Como observou Diogo Ramada Curto, «a Capela Real surge como local privilegiado simultaneamente do culto divino e do culto do monarca...»⁶². O que interessa aqui sublinhar não é o facto de, nas três peças referenciadas – e note-se que mais nenhum auto é dito explicitamente, na *Compilação*, ter sido representado na capela – se preservar a memória desse local de representação, mas anotar que esses autos são todos do período manuelino. Nenhuma didascália de peças do tempo joanino se reporta a represen-

⁵⁹ *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980, «Mestre Anrique da Farsa dos Físicos de Gil Vicente», p. 153.

⁶⁰ A *Compilação* revela uma preocupação grande em informar o leitor quanto às circunstâncias das representações: das pouco mais de quatro dezenas de peças aí incluídas, só três didascálias (*Comédia do Viúvo*, *Auto das Fadas*, *Auto dos Físicos*) são omissas quando a tais circunstâncias; e anotemos que nenhuma dessas peças pertence ao conjunto dos autos devotos.

⁶¹ Cfr. RÉVAH, I. S. – *Manifestations théâtrales pré-vicentines: les «momos» de 1500*, «Bulletin d'histoire du théâtre portugais», III-1, Lisboa, 1952, p. 93s.

⁶² CURTO, Diogo Ramada – *A Capela Real: um espaço de conflitos (Séculos XVI a XVIII)*, in «Espiritualidade e corte em Portugal (Séculos XVI a XVIII)», Porto, 1993, p. 143-144.

tações vicentinas em tal local, o que não significa, obviamente, que isso não tenha sucedido, até porque D. João III não descurou a atenção que deu à Capela Real⁶³.

É bem possível que, nos casos mencionados, o manuscrito original incluísse alguma informação, mas a permanência deste resíduo informativo deveria resultar de uma imagem que ficara da corte manuelina e do seu fausto, em que a música ocupava um lugar de destaque. Damião de Góis assinala bem, no cap. LXXXIV da IV Parte da sua *Crónica de D. Manuel*, a centralidade do monarca no seu espaço específico e nas linguagens da festa cortês, que eram linguagens de ostentação, ao descrever como D. Manuel costumava celebrar o Natal: «Nas vespertas do Natal cõsoava publicamente em sala cõ todo stado», para que todos «senhores, fidalgos, caualeiros, & escudeiros que stauã na sala (...) saberem o gosto que elRei leuaua em fazer este baãquete». Só «depois desta cõsoada acabada» é que mandava «de consoar às damas da Rainha, & a todollos offiçiaes a suas casas»⁶⁴.

Assinalar tal facto constituía, por conseguinte, um factor de valorização mais do que de rigor histórico, como se poderia pensar à primeira vista. Basta ver como a didascália que antecede o *Auto da Barca do Inferno* na *Compilação* está organizada. A edição avulsa, que seguiu de perto a primeira representação e que constituiu a primeira edição promovida pelo autor, certamente porque a sua lição extravasava o círculo da corte, pela universalidade do tema e a eficácia da sua construção, tão chamativa para uma exemplaridade devota cristã, nada diz sobre a representação «de câmara»; a explicação – «posto que» – saiu confusa talvez porque, ao organizar um conjunto de moralidades polarizadas em torno da simbologia das barcas e da passagem para a morte, o autor, além de ter sido obrigado a desfazer a ordenação cronológica – o *Auto da Alma* foi a peça seguinte –, deve ter buscado criar um efeito mais elevado, sugerindo que, do grupo de três «barcas» só a primeira fora de «câmara», como pedindo desculpa do facto, já que as outras duas o teriam sido de «capela». Ora o *Auto do Purgatório*, na didascália própria, é dito ter sido representado a D. Leonor no Hospital de Todos os Santos. Neste caso só o *Auto da Glória* teria sido, de facto, representado na capela real, mas a conformação organizativa levou a que essa situação se projectasse retrospectivamente, instituindo uma ilusão para o leitor.

A memória conservada nas didascálias da *Compilação* respeitantes a peças do tempo de D. João III não se mostra tão sensível quanto a esta matéria. Em contrapartida, são várias as que referem explicitamente a presença de D. Catarina em companhia de D. João III: as «tragicomédias» *Nau de Amores*⁶⁵ e *Frágua de Amor*

⁶³ Um testemunho pode ver-se no trecho transcrito por CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – *A Livraria do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra*, Coimbra, 1921, p. 74, sobre um crúzio, o Padre D. Tomé, que possuía uma «contrabaixa tão fermoza e sonora», que D. João III o teria levado para Lisboa para a «sua capella real» se se não tratasse de um religioso tão respeitado.

⁶⁴ *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, composta por Damião de Góis, ed. de J. M. Teixeira de Carvalho e David Lopes, Parte IV, Coimbra, 1926, p. 198-199.

⁶⁵ Cfr. a «Introdução» de Maria Idalina Resina Rodrigues a *Gil Vicente. Auto da Barca da Glória. Nau de Amores*, Madrid, 1995.

(a ordem real foi a inversa), a «pastoril da» *Serra da Estrela*, a «sátira» dos *Agravados*, a *do Inverno e Verão*; tudo autos profanos, carregados de linguagem alegórica⁶⁶, a implicar um reforço do espectáculo oferecido à maravilha dos assistentes. No terreno do devoto, em tempos joaninos, só a didascália do magnífico *Breve Sumário da História de Deus* regista a lembrança de que D. Catarina esteve presente.

Há aqui uma evidente diferença, que poderá ter sido inconsciente, mas que não deixa de se revestir de algum significado. O teatro vicentino do período joanino está manifestamente muito mais colocado ao serviço de uma linguagem celebrativa do casal régio do que sucedera no tempo manuelino.

De facto, se exceptuarmos o *Auto de uma Visitação*, de 1502 e o *Auto da Barca do Inferno*, em cujas didascálias o nome de D. Maria, segunda mulher de D. Manuel, é referido (e num caso trata-se de um parto e no outro de uma situação de proximidade da morte dela própria), em mais caso algum as didascálias orientam explicitamente o leitor para o casal régio. Parece óbvio que o papel preponderante desempenhado por D. Leonor junto da corte do monarca seu irmão pode justificar este apagamento de D. Maria nas didascálias; mas, na linha dos diversos sinais de uma mais forte integração de Gil Vicente na política de propaganda do monarca seguinte, haverá que interpretar as anotações à presença de D. Catarina em algumas das didascálias como um sinal da imagem que, depois de 1524, se procura dar do casal régio.

Deste modo, sem ter formulado um propósito consciente, a *Compilação* que, por ordem de D. João III, Gil Vicente começou a organizar para impressão, com todas as implicações que a passagem do manuscrito ao impresso comportava, acabou por deixar vestígios de uma situação histórica sobre a qual se construiu a elaboração «cancioneiril» que facilmente evocaria aos leitores.

Mas a revalorização de Gil Vicente é obra essencialmente do séc. XIX-XX. D. Francisco Manuel de Melo havia-o como «o primeiro, mais cortesão e engraçado cómico que nasceu dos Pirinéus para cá», mas não escondia as suas dúvidas de que outros autores, como António Prestes e António Ribeiro Chiado, não se lhe tivessem avantajado⁶⁷. No fundo, o reencontro oitocentista com uma coloração pseudo-popular que alguns dos textos dramáticos de Gil Vicente deixaram «depois do espectáculo» teatral haver terminado há séculos, para me servir do título de António Resende Oliveira a propósito dessa outra descoberta oitocentista que foi a lírica em galego-português, veio impor várias distorsões de leitura para que, infelizmente, a própria *Copilaçam* muito contribuiu.

⁶⁶ Cfr. a «metáfora» do castelo na *Frágua de Amor*.

⁶⁷ Cfr. COLOMÉS, Jean – *Le dialogue «Hospital das Letras» de D. Francisco Manuel de Melo*, Paris, 1970, p. 31. Mas também se poderia anotar o modo como Camilo aprecia «uma coisa há aí chamada «graça portuguesa» que eu não sei bem o que seja», reportando-se aos «chistes da *Eufrosina* e dos *Vilhalpandos* e do Gil Vicente, Deus nos acuda, que não há maior desenxabidez» (*Esboços de apreciações literárias*, ed. de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, 1969, p. 193).