

JOSE AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

A COPILAÇAM DE TODALAS OBRAS:
O LIVRO E O PROJECTO IDENTITÁRIO DE GIL VICENTE



UNIVERSIDADE DO MINHO
Centro de Estudos Humanísticos
BRAGA — 2004-2005

A Copilaçam de todalas obras: o livro e o projecto identitário de Gil Vicente*

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
(Universidade de Coimbra)

Gil Vicente na corte régia

Como sabemos, é sob a forma de pastor que Gil Vicente se apresenta à Corte. Ao que parece, na noite de 7 de Junho de 1502.

O acontecimento tem sido estritamente valorizado pela sua natureza fundante. O resto é tido à conta da observância de uma série de convenções estético-literárias: um menino que nasce providencialmente e um súbdito que celebra esse sinal de favorecimento divino. Não se estranha, sequer, a utilização do saiaaguês, perfeitamente identificável com práticas já conhecidas na dramaturgia peninsular e potencialmente agradáveis a D. Maria, a rainha, de ascendência castelhana, bem como a parte considerável da Corte¹.

Podemos, em todo o caso, pensar nas razões que terão depois levado Gil Vicente (ou alguém por ele?) a escolher este pequeno monólogo (o único que verdadeiramente escreveu) para figurar como peça inaugural das suas *obras de devaçam*. É certo que a temática devocional funciona apenas como vaga sugestão analógica do Presépio; tão pouco se revela decisivo o facto de ter sido «a primeira cousa que o autor fez e se representou em Portugal», uma vez que, por esse mesmo critério, os autos se ordenariam todos pela data de representação até à *Floresta de Enganos* o que, como se sabe, está longe de suceder.

* Este texto reproduz, com alguns ajustamentos, o essencial da Lição proferida no contexto das minhas Provas de Agregação, que tiveram lugar em Junho de 2004.

Agradeço penhoradamente à Doutora Maria Idalina Resina Rodrigues, arguente directa da Lição, todas as críticas e sugestões que construtivamente formulou.

¹ Para um exame fino e minucioso das circunstâncias e da semântica da *Visitação*, veja-se o estudo de Joaquim Correia que figura na Bibliografia.

A *Visitação* pode, pois, ter sido escolhida tendo em vista o objetivo de servir de pórtico à intervenção continuada de uma voz marcante, essencialmente caracterizada em função de duas coordenadas:

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

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

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

Este tópico nunca mais será esquecido. No Natal de 1527 (data mais do que provável da representação do *Auto da Feira*) um outro pastor, de nome (**Gil**)berto, indaga o Anjo do Céu acerca deste mesmo assunto, ficando bem patente a absoluta contiguidade entre a harmonia dos Céus e a paz da Terra. De acordo com esse interessantíssimo diálogo, a base dessa mesma harmonia consiste, afinal, apenas e tão-só, no pleno cumprimento das atribuições de cada um:

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

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

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

O destaque do diálogo vai todo para as justificações invocadas por Gil para manter a conduta de vigilante desconfiança em relação às práticas da vida comunitária. O pastor prudente vive agora no Inverno, enfrentando as adversidades inerentes a essa estação (do ano e da vida); mas, embora confesse que nada tem por seguro, conserva a esperança de vir a alcançar o Verão. O seu discernimento prudente coloca-o num plano de ressonância exemplar:

Andando solo, magino
Que la soldada que gano
Se me pierde de la mano,
Soncas en cualquier camino.
Nesta soledade m'enseño
Que el ganado con que ando
No sabré como ni cuando,
Según sueño,
Quiçá será d'otro dueño. (I, 25) ²

² Retiro todas as citações da obra vicentina da recente edição vinda a lume sob coordenação científica de José Camões (Lisboa, INCM, 2002, vols. I e II).

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

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

A contraposição relativamente a Brás e a todos aqueles que, como ele, alimentam presunções infundadas é, pois, muito clara. O mesmo tópico opositivo reaparecerá depois em *Mofina Mendes*, quando a pastora que dá nome ao auto conta imprevidentemente com a venda de um pote de azeite para realizar um sem-número de projectos, logo fracassados, mal o pote se quebra e o azeite se derrama pelo chão.

Mas o *Auto Pastoril Castellano* não se resume a esta disputa dialógica, já de si bem interessante. Após a primeira interlocução, o círculo acaba por ampliar-se com a chegada de mais 4 pastores³. Todos estão do lado de Brás mas, curiosamente, todos aceitam o ascendente do dito Gil. Não espanta, por isso, que seja ele a ouvir o chamamento do Anjo, em noite de Natal. Não o poderiam ouvir os outros, com tanta nitidez, uma vez que se conservam atentos aos ruídos da vida ligeira e prazerosa em que se gastam. É Gil, pastor de pastores, quem conduz os companheiros à gruta de Belém, saudando a Virgem, praticamente nos mesmos termos em que o Vaqueiro saudara D. Maria, poucos meses antes. Desta vez, porém, o pastor vai mais longe no discurso

³ Analisando detidamente este mesmo auto, Soledad Tovar Iglesias procede a uma inserção no quadro mais geral do *Officium Pastorum*, demarcando os três núcleos que o integram («Diálogo costumbrista, Anunciación e Epifanía»), para, em seguida, destacar a verdadeira novidade da peça, ou seja o facto de o auto fechar com um quarto núcleo: diálogo doutrinal, que recupera a primeira parte, embora num registo marcadamente didáctico.

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

didáctico, ocupando-se dos segredos da Redenção, com recurso a uma apreciável fundamentação teológica. O auto não pode, pois, senão terminar em clave de espanto, com o pastor Brás (que antes havia censurado a Gil a sua atitude de recato) a enaltecer agora os seus atributos de sabedoria:

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

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

Quien te viere no dirá,
Que naciste en serranía. (I, 38)

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

Com estes dois autos, representados no espaço de meio ano, ficam consagrados os créditos excepcionais de uma voz e de uma figura que muito importava dar a conhecer à Corte. Mais do que isso: parece ficar configurada uma voz autoral. Não se defende necessariamente, com isto, que G.V. tenha sido, ele próprio, um pastor descido das serranias à Corte (Embora a hipótese não se afigure menos inverosímil do que a famosa tese do «Gil Vicente ourives», por exemplo⁴). Suspeita-se, isso sim, que os dois primeiros autos que figuram na *Copilaçam* (e talvez seja oportuno lembrar que só sabemos que foram os primeiros pelas indicações didascálicas) servem para instituir a figura do autor: alguém que se apresenta investido de um saber incomum, dado ao pensamento moral, que se situa deliberadamente à margem da futilidade cortesã, aprovando a Ordem e a Verdade queridas pela Providência e censurando tudo o que possa contradizê-las.

⁴ Examino esta mesma questão, na primeira parte do meu estudo «Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente».

E retomo-a mais desenvolvidamente em estudo a publicar proximamente nos *Arquivos do Centro Cultural Português* (Paris), intitulado «Le Berger et le Palais: autres significations de l'esthétique pastorale dans le théâtre de Gil Vicente».

Basta tomar consciência deste facto para se compreender melhor toda a obra vicentina: nela marca presença a figura deste pastor, em registo de discreta *anamorfose* (procedimento que é também bem característico da pintura da época). A hipótese a testar é, pois, a de que os autos de G.V. ganham uma significação adicional se forem apreciados por um ângulo estruturante ou uma matriz implícita de enunciação.

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

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

A família do Rei e a família da Nação

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

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

Todo el ganado retoça,
Toda jazeria se quita;

Con esta nueva bendita
Todo el mundo se alvoroça.
Oh, que alegría tamaña
La montaña y los prados florecieron,
Porque ahora se complieron
En esta misma cabaña
Todas las glorias de España. (I, 18)

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

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

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

Os autos: circunstâncias e intenção memorial

Chegados a este ponto, porém, importa formular uma pergunta: Será novo este procedimento? Será ele característico de G.V.? Não, decididamente. O fenómeno para que venho chamando a atenção é relativamente corrente na Arte do Outono medieval⁵. Existe já na obra de Adam de La Halle, por exemplo (sobretudo no célebre *Jeu de la Feuillée*, datado de 1276); existe também nas églogas dramáticas do próprio Encina onde, logo na primeira égloga, um tal Juan (pastor e poeta) revela a sua alegria porque os Duques de Alba o haviam acolhido e ajudado na publicação da sua obra. Esta verá finalmente a luz em Maio, acabando assim com os furtos e a corrupção a que vinha

⁵ Ainda recentemente Didier Lechat procedeu a um esclarecedor rastreio deste mesmo procedimento num pequeno conjunto de autores medievais.

estando sujeita⁶. Igualmente, na chamada *égloga das lúvias*, o mesmo pastor, em tempo de carência e deperecimento natural, reclama, sob disfarce, um posto de sacristão (tal como sabemos que o próprio Encina se julgava com direito ao posto de cantor da catedral de Salamanca).

Contrariamente ao que possa pensar-se, o caso de G. V. não é, portanto, inteiramente novo. O processo deixa, todavia, de ser fortuito ou ocasional, para ser levado bem mais longe. Dessa forma, a Corte é efectivamente colocada sob vigilância do pastor, única tipificação social e moral que se encontra em condições de zelar pela Ordem, de pregar a favor dela. Próximo da Natureza e do sentido teológico da Revelação, profundamente comprometido com as conveniências do Rei e o Bem da Grei.

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

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

1. mais do que autor de um aglomerado de peças vinculadas a circunstâncias concretas, G.V. é o criador de uma obra, plural em termos estéticos, resultante de um leque variado de circunstâncias mas coerente no plano ideológico e doutrinal;

2. essa mesma obra toma a forma de livro por vontade do seu autor, exprimindo uma intenção memorial e identitária.

Para além de tudo, esta visão repercussiva permite inscrever a obra vicentina no centro da disputa por um determinado tipo de

⁶ Cf. Edição de Ana María Rambaldo, pp. 1-2.

poder: o de intervir junto do Rei⁷. A decisão de dar forma de livro a uma obra teatral (marcada pelo efémero) destina-se justamente a reforçar esse desígnio, na medida em que a transforma em *monumento escrito*, dedicado ao monarca português: a D. João III, em primeiro lugar; mas também ao Rei abstractamente concebido, fora do tempo vivido pelo dramaturgo. E essa atitude está longe de ser comum. Basta lembrarmos-nos, com Alves Osório, que, conjuntamente com o *Cancioneiro Geral* impresso em Almeirim e Lisboa em 1516, o *Livro das Obras* ocupa lugar de excepção nos empreendimentos editoriais do mesmo género levados a cabo em Portugal até à data (1562)⁸.

Os paratextos

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

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

Na epístola dedicatória dirigida a D. João III, G. V. (não se vêem razões de peso para duvidar da autoria) estabelece uma significativa

⁷ A este mesmo problema dedicou recentemente Alexandre Soares Carneiro um bem sugestivo estudo (2002).

⁸ Cf. «A *Copilaçam* de 1562 e a 'fase' manuelina de Gil Vicente».

Neste mesmo estudo, Osório procede, pela primeira vez, a uma leitura global e concatenada do primeiro livro da *Copilaçam*, nele detectando, inclusivamente, a auto-representação da figura do autor.

demarcação relativamente a um outro tipo de obras – glosando o tópico da *confessio humilitatis*, é certo, mas indo bem mais longe e mais fundo:

Os livros das obra que escritas vi, sereníssimo senhor, assi em metro como em prosa, são tam florecidas de cientes matérias, de graciosas invenções, de doces eloquências e elegâncias, que temendo a pobreza de meu engenho, porque nasceu e vive sem possuir nenhũa destas, determinava leixar minhas misérrimas obras por empremir, porque os antigos e modernos nam leixavam cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar nem graça por descobrir.

Finalmente que, por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem propósito de emprimir minhas obras se vossa alteza mo não mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria respeito a serem muitas delas de devação e a serviço de Deos endereçadas e nam quis que se perdessem, como quer que cousa virtuosa por pequena que seja nam lhe fica por fazer... (I, 13).

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

O que essa voz propõe (aos espectadores coevos, em primeiro lugar, mas, logo depois, a todos os leitores, até aos nossos dias) é realmente um projecto memorial e identitário consubstanciado numa mensagem de natureza estética e moral⁹.

⁹ Para uma análise desenvolvida dos mecanismos de validação da memória na cultura medieval, veja-se o excelente estudo de Mary Carruthers, em especial o cap. 6, intitulado «Mémoire et autorité», pp. 277-319.

No mesmo sentido, mas com aplicação directa à realidade peninsular, consulte-se Fernando Bouza, em especial o primeiro capítulo, intitulado «Oír, leer/escribir. Usos y modalidades de la palabra, las imágenes y la escritura», pp. 15-39.

Linhas de coesão

Assentando neste princípio geral, torna-se talvez possível ensaiar um inventário das principais linhas de coesão do *Livro das Obras de Gil Vicente*. Ei-las, distribuídas por 5 pontos:

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

Exemplos disso mesmo são, entre muitos outros, a estratificação corporativa do *thiasos* marinho nas *Cortes de Júpter*, quando a infanta D. Beatriz segue para Sabóia, sob protecção divina e sob a companhia fantasiada de toda a Corte; as falas dos súbditos na *Aclamação de D. João III*, bem concatenadas na ideia de fidelidade e aviso prudente¹⁰ ou o romance das sereias no final do *Triunfo do Inverno*, repondo a bonança e certificando a transcendência dos rumos da nação.

2. **o Rei (e não a Corte) constitui a suprema garantia da Verdade.**

Veja-se, a este propósito, o caso do *Auto da Festa* onde, escorraçada por todos, a Verdade se acolhe à protecção resgatante do Rei de Portugal, em figura de *Vicarius Dei*;

3. **O autor assume a apologia do ordenamento estamental da sociedade, no pressuposto de que compete a cada estado uma função e uma dignidade próprias.**

É possível, inclusivamente, vermos o povo trazer ensinamentos à Corte (como sucede no emblemático *Juiz da Beira*). De resto, em termos gerais, a cultura do povo é apreciada como reserva de bom senso, constituindo um factor de valorização (por afinidade) de todos os nacionalismos que, desde o século XIX, acarinharam a obra de G. V., vendo nela um verdadeiro «thesaurus» linguístico e cultural.

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

¹⁰ As citadas falas são, por «fantasia», atribuídas por Gil Vicente aos senhores de Portugal, no momento do beija mão ao novo monarca. Destaco, de entre todas, o diagnóstico e o conselho desassombrado do Marquês de Vila Real: «Ó neto del rei Fernando / todo de sangue real / pera bem vos seja o mando. / E diria aconselhando: / governai pelo antigo / qu'este pasto está em perigo / as ovelhas sospirando / sem abrigo.» (II, 472-73).

4. **a moral cavaleiresca é tomada como factor de regulação da vida comunitária.**

Como é sabido, por juramento, os cavaleiros servem causas e guardam valores. Não é por acaso, pois, que (a par dos pastores) sejam eles a balizar o quadro idealizante da criação vicentina, essencialmente consubstanciado nas comédias, indutoras de um imaginário de harmonia atemporal, funcionando como reverso das personagens farsescas.

Só assim se entende a primazia do cavaleiro Portugal do *Auto da Fama e do Auto da Lusitânia*. E, embora noutra plano, assim se compreende, também que, na *Barca do Inferno*, a Salvação funcione como consumação virtual de um destino colectivo, idealmente simbolizado nos 4 cavaleiros de Cristo que embarcam para a Glória;

5. **o Natal do pastor surge como oportunidade de rasura do desconcerto e do excesso e, simultaneamente, como meio apologético que serve para avivar e sublimar laços comunitários.**

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

Os dois principais critérios seguidos na determinação destas linhas de força foram o da confirmação textual e o da não contradição. Se repararmos bem, todas se articulam entre si e todas remetem para aquela voz moral que se faz ouvir no princípio do livro, instituindo motes que só se concretizam plenamente através da leitura global.

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

Estas perguntas, tantas vezes formuladas, não podem, porém, ser respondidas no quadro em que agora nos colocamos. Mais do que isso: não sabemos mesmo se é pertinente colocá-las a propósito de um artista a quem, como a qualquer artista de todos os tempos, coube essencialmente dar voz às grandes tensões (pessoais ou colectivas) e não propriamente resolvê-las. O mais que se pode dizer é que, até hoje, ninguém conseguiu rastrear convictamente em G. V. sinais de

enfileiramento claro em nenhum *ismo*. E isso, provavelmente, porque o não consente a natureza estético-moral da sua obra¹¹.

E ainda aqui se impõe uma precaução decisiva: justamente a de evitar que a obra em apreço seja objecto de leituras demasiado preconceituosas sob o ponto de vista estético e ideológico. Já se quis fazer de G. V. um *progressista*, interpretando a sua sátira como sinal de insubmissão revolucionária relativamente à sociedade tardomedieval; com menos radicalismo, contentaram-se outros em lhe fixar a condição de repórter da sua época, construindo a partir dela aquilo que passa por ser uma preciosa demografia, que tem servido de base a não poucas deduções de carácter historiográfico; outros, ainda, não desistem de o ligar aos grandes movimentos de renovação cultural que assinalaram a vida europeia da época, com destaque natural para o Humanismo (Jean-Claude Margolin, um dos mais reputados especialistas na matéria ainda muito recentemente fez constar G. V. do rol dos *humanistas lusitanos*, a par de André de Resende, Aires Barbosa e Damião de Góis). Torna-se pois necessário, pelos vistos, aclarar o problema tão profundamente quanto possível. Tanto mais que estes mesmos estereótipos vêm revelando uma notável capacidade de acomodação e sobrevivência, designadamente em manuais e em histórias da literatura e do teatro.

Retórica e Teatro no tempo de Gil Vicente

Concebido desta forma, o ideário vicentino reclama necessariamente uma nova integração no contexto da cultura portuguesa do século XVI. Pela sua complexidade e necessidade de fundamentação, esse processo reintegrador obriga a cuidados e demoras que agora não posso assumir cabalmente. Nessa medida, o que se segue tem um carácter eminentemente prospectivo, aspirando a ser, tão-só, um primeiro contributo para esse desiderato tão necessário.

A primeira coordenada a ter em conta neste novo esforço de integração é de carácter simultaneamente teórico e contextual. Refiro, muito concretamente, as relações que na cultura de G. V. existem entre Teatro e Retórica. Vivendo nós hoje, pelo menos desde o século XIX, sob o signo da separação quase absoluta entre os dois campos comunicacionais, importa ter em consideração que não era assim no tempo

¹¹ Digo «estético-moral» e, decididamente, não apenas «estética», «moral» ou «ideológica».

de Gil Vicente, de Encina, dos *Grands Rhétoriciens*. Há já mais de 10 anos, uma estudiosa americana (Jody Enders) sublinhava justamente a extraordinária importância da retórica forense na gênese e na evolução morfológica do grande teatro medieval francês, confirmando velhas suspeitas de Gustave Cohen que, cem anos antes, tinha ousado contrariar a velha tese romântica, segundo a qual o teatro medieval tinha sido feito para o povo e, em grande parte, pelo próprio povo¹². O trabalho daquela investigadora americana que, estranhamente ou talvez não, não obteve ainda a repercussão que merece na historiografia do drama medieval francês, convoca nomeadamente a ponderação sociológica do contexto de produção e de recepção das peças, para concluir que estamos perante textos densamente codificados concebidos segundo os preceitos e as categorias mais correntes nos meios ligados ao foro.

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

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

Ora, no contexto da Baixa Idade Média europeia, o nosso artista foi porventura o exemplo mais acabado e consistente da síntese entre o Teatro e a Retórica. Ao contrário do que gostariam alguns historiadores do teatro (sempre prontos para lamentar que o dramaturgo não tenha sido mais ousado e revolucionário), a emancipação do Teatro

¹² Mais recentemente, veio a lume, sobre este assunto, um estudo particularmente revelador de Antonio Alberte. O percurso de inventário e de análise histórico-cultural que o autor nos proporciona evoca muitas vezes em nós a tentação de retomar o velho tópico do «Gil Vicente pregador», desenvolvido, *in illo tempore*, por Joaquim de Carvalho. Perante uma massa tão estendida de material (bastante superior em termos de extensão à que se conhecia até agora), confirma-se pelo menos a ideia de que não estamos perante um problema inteiramente ocioso. E isto contrariamente ao que sistematicamente supuseram Révah e outros críticos do Professor Joaquim de Carvalho.

só mais tarde virá a verificar-se na Península; e, ainda assim, de forma gradual, com Lope e Calderón. Fora da Península, o nome que mais sobressai neste processo autonomizante é, evidentemente, o de William Shakespeare.

Modelos da arte útil: Gil Vicente e o tempo novo

Desde o momento em que se apresentou na Corte, em 1502, G. V. venceu bem a sua condição de súbdito e o seu desejo de servir o rei. A sua arte não poderia pois desmentir este postulado essencial. Sucede, porém, que este mesmo princípio se revela menos visível se tomarmos isoladamente cada um dos seus autos, tornando-se, pelo contrário, bem mais nítida quando consideramos a globalidade do seu *livro*.

Salvo melhor opinião, deveria ser este e não qualquer outro o sentido da designação **artista de corte**, tantas vezes utilizada a propósito de G. V. Fazendo-se passar por um *pastor lletrado*, o dramaturgo reclama para si um estatuto de particular idoneidade, ao mesmo tempo que conjuga a dimensão artística com a dimensão moral¹³. Trata-se, portanto, claramente, de um artista comprometido e clarividente, a quem não falta nem o contacto com as letras nem a experiência desenganada da vida, revelando-se, por isso, a sua pregação especialmente útil em tempos de degenerescência. É essa a missão reactiva assumida pelo dramaturgo, enquanto inventor e encenador de peças de teatro e enquanto escritor que também quis ser, no pressuposto de que o essencial da sua mensagem pudesse também ser útil para além das circunstâncias concretas que a ditaram.

Sob este ponto de vista, pode dizer-se que G. V. é portador de um projecto identitário de natureza estética e social. É manifesto que este não coincide exactamente com outros projectos que assinalam a cultura portuguesa da época. Não coincidirá, desde logo, com o chamado projecto humanista, seguramente mais cosmopolita e aberto, tanto nas suas raízes como nas suas ambições. Uma das divergências mais significativas entre os dois modelos situa-se precisamente no domínio da concepções de arte: mais comprometida com causas morais e políticas em G. V.; mais vinculada a modelos tidos por

¹³ Em estudo iluminante, Stephen Reckert ocupa-se desenvolvidamente desta dimensão dupla do pastor Gil no *Auto Pastoril Castellano*, remetendo para conclusões que perflho inteiramente.

perenes (e, em regra, menos moralista) nos humanistas. Se é verdade que G. V. se revela conservador em termos estéticos (de nada adianta, sob este ponto de vista, tentar arrancá-lo à medievalidade a que definitivamente pertence) é-o ainda muito mais sob o ponto de vista moral e social. Como já assinalai, o seu *ethos* é de natureza intransigentemente estamental, dentro do princípio de que a subversão das funções que cabe cumprir a cada estado está na origem dos desconcertos que afectam a sociedade justa, querida por Deus para bem dos homens. As críticas ao amor quintessenciado, ao especulativismo e à presunção intelectual ou à identificação do lucro com a ideia de progresso podem ser entendidos como sinais de demarcação relativamente aos tempos novos, sentidos como ameaça desordenadora e descaracterizante.

A pregação vicentina

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

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

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

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

cultural do século XVI português e europeu, ponderando o peso específico que dentro dele cabe a determinados movimentos, ao longo do tempo ou em simultâneo e ainda pela mudança de entendimento da obra de G. V., retirando-o de compartimentos que lhe são completamente estranhos e tomando-o na justa acepção dos códigos que o limitam.

Leituras fragmentárias e leituras globais

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

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

O móbil principal da crítica de Lourenço é o de negar a suposta heterodoxia de G. V. (sustentada por Saraiva, que assim se teria anacronicamente agarrado ao *gibão* do dramaturgo, afeiçoando-o aos seus próprios ideais). Contrariando, ponto por ponto, a tese da vizi-

nhança de G.V. em relação ao erasmismo humanista e ao franciscanismo de Raimundo Lull, Lourenço mais não faz, porém, do que retomar (e consolidar) a tese da predicação moralista, ao serviço do poder instituído, muito antes assumida por D. Carolina, nas suas (agora já quase centenárias) *Notas Vicentinas*.

Muito menos conhecido é o livro anterior do mesmo Saraiva *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, saído de uma dissertação de doutoramento defendida em 1942, onde, corajosamente, se pretendia cunhar a identidade estética do dramaturgo, vinculada à grande tradição da dramaturgia de expressão francesa. Essa identidade, porém, não vingou. Era plural e isso constituía, desde logo, um enorme obstáculo à sua aceitação; a outra, a dos anos do marxismo, era bem mais fácil de rejeitar em bloco ou de aceitar em bloco. Quem quiser encontrar uma tentativa de síntese no vicentismo de Saraiva terá que reler a *História da Literatura Portuguesa* que, juntamente com Óscar Lopes, o professor de Lisboa começou a escrever por finais da década de 50 e que foi actualizando até à década de 80, em constante diálogo com o que de melhor se foi escrevendo sobre o assunto¹⁴.

Existem, é certo, outras visões integradas de G.V. E não são menos valiosas. Destaco, sobretudo, a de Reckert e a de Teyssier. Sintomaticamente, porém, e apesar do enorme esforço de fundamentação que acompanham uma e outra, nenhuma teve a fortuna daquela que António José Saraiva cunhou num determinado momento da sua produção ensaística, fazendo da arte vicentina um espelho reflector das contradições do Portugal de Quinhentos. É bem provável, até, que nessa aceitação tenha também pesado o facto de Saraiva (o Saraiva marxista, entenda-se) se ter, ao fim e ao cabo, mostrado tão

¹⁴ Através da correspondência que, ao longo dos anos, manteve com o seu amigo e colaborador Óscar Lopes, podemos agora avaliar melhor em que medida Saraiva se preocupou em redefinir as suas teses sobre G.V. A este respeito, veja-se a carta enviada de Paris (?), em Novembro de 1963, onde se fundamenta a profunda revisão do capítulo dedicado aos tipos de G.V.: «Os tipos de G.V. constituem, no seu conjunto, um universo, cuja relação com o universo real é muito complexa e mediata e que tem de ser considerada globalmente e não tipo por tipo. Uma das mediações é a tradição folclórica, que procurei acentuar nas correcções que fiz» (Cf. *António José Saraiva e Óscar Lopes. Correspondência*, Edição de Leonor Curado Neves, Lisboa, Gradiva, 2004, p. 77).

Mais tarde, em carta datada de 1 de Setembro de 1965, e tendo em vista a 5.ª edição da obra, aceita que seja Óscar Lopes a rever o capítulo sobre o dramaturgo, deixando-lhe, no entanto, uma recomendação bem incisiva «...convém que tenhas em conta o aspecto especificamente cénico (...) Gil Vicente é, até à medula e até aos mínimos pormenores, um homem de palco, e esse aspecto deve ser posto em evidência». (ibidem, p. 139).

devedor da visão romântica e republicana da obra e da figura de G.V., qualquer delas vincadamente nacionalista e exaltante da documentalidade sociopolítica. Com mais ou menos tentativas de modelização, foi sempre esse o estereótipo que mais sucesso alcançou, pelo menos desde a verdadeira ressurreição moderna que foi a edição de 1834. Talvez, por isso, a integração da arte de G.V. no quadro peninsular e europeu não tenha produzido resultados satisfatórios. É que, para além do que é racionalmente desejável, essa visão contraria os *clichés* da genialidade patrimonial e idiomática. E foi com base neles que se generalizou o consumo massificado do autor.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTE, Antonio, *Retorica medieval. Historia de las artes predicatorias*, Madrid, Centro de Linguística Aplicada, Atenea, 2003.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, «Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente», in *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra/Braga, Angelus Novus, 2003, pp. 13-33.
- BOUZA, Fernando, *Comunicación, Conocimiento y Memoria en la España de los siglos XVI e XVII*, Salamanca, Publicaciones del SEMYR, 1999.
- BROTHERTON, John, *The Pastor-Bobo in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis Books, 1975.
- CARNEIRO, Alexandre Soares, «A poesia política ibérica do final da Idade Média: do *Cancioneiro de Baena* ao *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende», in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 40 (2002), pp. 107-137.
- CARRUTHERS, Mary, *Le Livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002 (tradução de original inglês, publicado em 1990, pela Cambridge University Press).
- CARVALHO, Joaquim de, «Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar», in *Obras Completas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, vol. II, pp. 45-131.
- CORREIA, Joaquim, «Uma visitação», in *Ensaio vicentinos* (coordenação de José Augusto Cardoso Bernardes), Coimbra, Escola da Noite, 2003, pp. 285-300.
- ENDERS, Jody, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992.

- LECHAT, Didier, *Dire par fiction. Metamorphoses du Je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pisan*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo, «O Gibão de Mestre Gil», in *Destroços. O Gibão de Mestre Gil e outros ensaios*, Lisboa, Gradiva, 2004.
- MARGOLIN, Jean-Claude, «Apologie pour l'humanisme: de la sectorialisation d'un concept socio-historique», in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1 (2004), pp. 15-36.
- OSÓRIO, Jorge Alves, «Sobre a organização do Livro I da *Compilação* de Gil Vicente», in *Da cítola ao prelo. Estudos sobre Literatura, séculos XII-XVI*, Porto, Granito Editores e Livreiros, 1998, pp. 91-102.
- , «A *Compilação*» e a «fase manuelina de Gil Vicente», in *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, Universidade do Porto, II série (2002), pp. 211-234.
- RAMBALDO, Ana María, «Análisis preliminar» a *Obras Completas de Encina*, Vol. IV, Madrid, Espasa/Calpe (col. clásicos castellanos), 1983.
- RECKERT, Stephen, «Gil Terrón lletrudo está», in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, 11 (2002), pp. 15-33.
- RICO, Francisco, *El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- RÉVAH, I.S., *En marge d'un opuscule du Professeur Joaquim de Carvalho*, Lisboa, Otosgráfica, 1942.
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente, reflexo da crise*, Lisboa, Gradiva, 2000.
- SMITH, Anthony D., *A identidade nacional*, Lisboa, Gradiva, 1997.
- TOVAR IGLESIAS, Soledad, «Huellas del Officium Pastorum en el teatro castellano de Gil Vicente», in *Gil Vicente: clásico luso-español*, (Coordinadores María Jesús Fernández García e Andrés José Pociña López), Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2003, pp. 59-70.