

Coordenação

Maria Manuela Gouveia Delille • João Nuno Corrêa-Cardoso • John Greenfield



# CAROLINA MICHAËLIS E JOAQUIM DE VASCONCELOS

A SUA PROJECCÃO NAS ARTES  
E NAS LETRAS PORTUGUESAS



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

CAROLINA MICHAËLIS  
E JOAQUIM DE VASCONCELOS:  
A SUA PROJECCÃO NAS ARTES  
E NAS LETRAS PORTUGUESAS

COORDENAÇÃO DE

MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE

JOÃO NUNO CORRÊA-CARDOSO

JOHN GREENFIELD



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

## D. CAROLINA E GIL VICENTE: UM PROJETO INACABADO

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

Universidade de Coimbra  
Centro de Literatura Portuguesa

1. Editados na Alemanha, em 1834 (Hamburgo, na oficina tipográfica de Langhoff), os três volumes das *Obras* de Gil Vicente tiveram o efeito de uma verdadeira revelação. É certo que entre meios eruditos se conhecia e vinha citando já Gil Vicente; mas há praticamente dois séculos e meio que não vinha a lume uma edição global, com todos os prejuízos que daí resultavam em termos de falta de perceção da grandeza e da variedade do legado do autor. Não admira, por isso, que o empreendimento levado a cabo por José Gomes Monteiro e José Victorino Barreto Feio tenha desencadeado em Portugal um entusiasmo abrangente, que se estendeu por largos decénios. Esse entusiasmo era muito favorecido pelo facto de a Filologia se vir a afirmar cada vez mais enquanto campo de investigação de vasto impacto cívico: primeiro apenas tomando como objeto de estudo os textos em grego e em latim e depois ocupando-se também das literaturas nacionais, escritas em vernáculo. Mas o maior alento para a exaltação suscitada pela redescoberta de Gil Vicente vinha, sem dúvida, da sensibilidade romântica e nacionalista que, à época, prevalecia por toda a Europa e também entre nós<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Para uma descrição contextualizada da edição de Hamburgo, vejam-se os dois trabalhos de Osório Mateus citados na Bibliografia final.

Os motivos que explicam essa recepção exaltante eram de vários tipos e nem todos estavam à vista. O primeiro motivo era, sem dúvida, a oportunidade de celebração da Língua. A Língua Portuguesa, indistintamente acarinhada por românticos e por filólogos enquanto base de todo o património espiritual, surgia, naqueles extensos volumes, de forma algo inesperada, desvendada na sua vastidão (tratava-se de 44 peças) e na sua diacronia, permitindo ao leitor uma quase milagrosa aproximação ao falar “vivo” do século XVI. E como se isso não bastasse, com o reaparecimento daquela mole textual, a Língua via-se também enriquecida através de um género até aí muito escasso entre nós: refiro-me ao “drama”, servido, neste caso, por uma multiplicidade de registos: o auto pastoril, a comédia cavaleiresca, a farsa, o mistério, a moralidade, etc.

Num outro plano, o conhecimento da obra de Gil Vicente permitiu a revelação de uma figura que vinha preencher uma lacuna evidente no cânone do nosso Século de Ouro. Tínhamos Camões, acima de todos. E havia depois Sá de Miranda, Bernardim, João de Barros, António Ferreira, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Fernão Mendes Pinto e outros mais, numa densidade que não encontrava paralelo em nenhum outro século. Mas nenhum deles tinha os requisitos que se adivinhavam em Gil Vicente e, por isso, se pode dizer que o autor das *Barcas* vinha realmente ocupar um lugar pouco menos que vazio. Ressuscitado no final do primeiro terço do século, o dramaturgo tinha a seu favor pelo menos duas qualidades ímpares: a primeira, resultava do facto de a sua obra poder ser lida, em grande parte, como uma espécie de retrato testemunhal do Portugal quinhentista; a outra qualidade decorria da primeira e traduzia-se na possibilidade de a *Copilação* funcionar como síntese transversal dos sentimentos coletivos: para os românticos (e depois também para os patriotas da Primeira República), Gil Vicente

era a voz inconformada que fazia emergir as pulsões dos diferentes estratos, ao mesmo tempo que denunciava as injustiças que daí derivavam, em nome do interesse da nação, organicamente concebida, à boa maneira positivista.

Por último, cumpre assinalar que, na sua amplitude, a obra de Gil Vicente permitia a focalização seletiva dos aspetos que estavam mais em sintonia com o ideário oitocentista. Um dos traços que maior destaque assumiu, desde logo, foi a simpatia do dramaturgo pelos valores da idealidade e a subsequente crítica aos interesses materialistas. Não se estranha, assim, a sobrevalorização (desde logo assumida em algumas das leituras que vieram a público) do confronto entre as figuras transversais do **Cavaleiro** e do **Mercador**: aquele tomado como símbolo do Portugal puro (próprio da Idade Média) e este representando os tempos novos da ambição imediata e da postergação de valores, característico do tempo das monarquias renascentistas.

Mas, para além de constituir motivo de júbilo e admiração, o aparecimento de uma obra daquela dimensão e riqueza suscitava também desafios importantes aos quais não era fácil responder. Um deles – talvez o mais imediato – era a necessidade de se encontrar uma biografia para o seu autor. A ideia segundo a qual a vida do artista se projeta mecanicamente na respetiva obra, iluminando o seu sentido mas também conferindo-lhe autenticidade, vem do século XV, quando, ainda que muito lenta e indiretamente, o indivíduo começa a manifestar o desejo de ver reconhecidos os seus direitos de criador<sup>2</sup>; mas é evidente que essa ideia só ganha importância decisiva nos séculos XVIII e XIX,

<sup>2</sup> Sobre a afirmação do indivíduo na história da arte europeia existe uma vasta bibliografia, ainda não devidamente refletida na apreciação do *corpus* literário da mesma época. Para uma apreciação genérica, embora mais aplicada à pintura, vejam-se Arrasse, 1997, e Todorov, 2004.

estendendo-se até aos nossos dias e passando, com mais ou menos dificuldade, por cima de todas as “mortes” do autor, entretanto proclamadas.

O aparecimento da obra “inteira” de Gil Vicente colocava um problema de natureza patrimonial: se a obra se oferecia como *monumentum*, havia que impor o artista à admiração popular e isso só poderia acontecer se se conseguisse reconstituir o seu percurso estético, integrando-o numa sequência e explicando-o em função de antecedentes, de forma a tornar clara a sua pertença a um contexto histórico-cultural. Este desafio, colocado pela edição “alemã” das obras de Gil Vicente, constituiu, sem dúvida, um dos mais importantes reptos que a Filologia portuguesa (então nascente) teve que enfrentar. Como se não bastasse a imensa quantidade de textos que havia que editar e comentar, a canonição da figura e da obra do autor tornava ainda necessário deslindar um vasto conjunto de incógnitas envolventes.

Instituído que estava o desafio, logo nele se empenhou praticamente quase toda a nossa primeira geração de filólogos. O princípio – reconhecemo-lo hoje, sem dificuldade – era manifestamente preconceituoso: descobrir e certificar uma vida que, na sua excecionalidade, correspondesse à obra que acabava de vir a público. Mas há que entender este mesmo preconceito à luz da mentalidade da época. Compreende-se, deste modo, a dificuldade que muitos sentiam em aceitar para o autor da *Copilação* uma vida comum. A ideia de que o responsável por uma realização invulgar nunca poderia ter sido uma pessoa “normal” levou os investigadores a tentar descortinar traços de exceção nas circunstâncias que envolveram Gil Vicente. Assim se explica designadamente a relativa facilidade com que chegaram a ser aceites determinadas fantasias biográficas relacionadas com o suposto despeito do escritor em relação a um filho, obrigado a desterrar-se para a Índia,

para não fazer sombra ao próprio pai<sup>3</sup>; como se explica, por outro lado, a pouca repercussão das posições daqueles que, atendo-se às evidências e ao bom senso, se limitavam a apontar para a existência mediana de um servidor da Corte, formado nas Letras e delas tendo feito o seu sustento e base de afirmação<sup>4</sup>. Assim se explica, finalmente, o triunfo da tese do poeta-ourives, construída por Braamcamp Freire no início do

<sup>3</sup> A ideia é, pela primeira vez sugerida por Manuel Faria e Sousa nas suas *Rimas Várias de Lvis de Camões*, quando se refere ao *Auto de D. Luís de los Turcos*: «Pero ele es de Gil Vicente el moço, hijo de Gil Vicente, el que escribio tantos autos» para explicitar mais à frente «Cansó este moço tanto a su padre por veer que le vencia de ingenio que le hizo desterrar para la India, donde murió» (Faria e Sousa, 1972: I, 338). A base para a reconstituição desta intriga parece cifrar-se apenas no facto de um suposto filho de Gil Vicente (Gil Vicente Almeida) aparecer mencionado como secretário na embaixada de Afonso de Albuquerque ao Halcão. Esta menção surge na terceira parte dos *Comentários de Afonso de Albuquerque* (Albuquerque, 1980: 442) e também na *História do descobrimento e conquista da Índia*, de Lopes de Castanheda (Castanheda, 1979: II, 723). As fragilidades da história (que ainda vai encontrar ecos em Barbosa Machado, Teófilo Braga e Fidelino Figueiredo) são, porém, colocadas a nu pela própria D. Carolina na sua Nota V (Vasconcelos, 1949: 542 ss.). No mesmo plano deve ainda situar-se a descoberta de um “retrato” do dramaturgo, publicado por Sanches de Baena, com esta infundamentada justificação: «O retrato do poeta Gil Vicente, que pela primeira vez entre nós é dado à estampa, foi encontrado na Bibliotheca Nacional de Lisboa, e acha-se collado à folha d’um antigo livro de poesias, demonstrando ter sido cortado d’alguma obra publicada em hollandez, porque se divisam, por transparência, phrases impressas no verso do mesmo retrato, pertencentes àquelle idioma. Devemos este precioso achado ao digníssimo conservador d’aquelle estabelecimento, o sr doutor Xavier da Cunha, pelo que nem merece os nossos encarecidos louvores. Sobre esta inesperada aparição, temos bem fundadas presumpções de que o retrato de Gil Vicente deveria ter sido levado para a Holanda por um dos netos do poeta, visto que é ponto averiguado que Francisco de Aguiar Barreto e seu irmão Damião de Aguiar Barreto, antes de partirem para a Índia, estiveram por algum tempo em Flandres» (Baena, 1894: 4).

<sup>4</sup> Esta foi sempre a posição de Jacinto Ignácio de Brito Rebelo, general e investigador probo e incansável. Para uma breve resenha da obra deste operoso filólogo (hoje quase esquecido), veja-se o verbete que redigi para *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (Bernardes, 2001: 623-624).

século XX, sem provas concludentes mas com indícios bastantes para quase silenciar os reticentes e, sobretudo, para corresponder às necessidades românticas de genialidade que a época impunha<sup>5</sup>.

Num outro plano, haveria ainda que responder a um desafio não menos importante: enquadrar Gil Vicente na narrativa histórico-literária do nosso século XVI. Num momento em que essa narrativa se solidificava e se difundia na instituição escolar, era necessário absorver o autor que assim chegava a essa complexa trama<sup>6</sup>. Foi essa a tarefa a que se

<sup>5</sup> A identidade entre o dramaturgo e o ourives homónimo (afinal, muito escassamente documentada) constituiu, de facto, a última tentativa de encontrar uma dimensão de genialidade para a vida de Gil Vicente. Através dessa tese se exaltava já não a excecionalidade de uma vida mas a absoluta singularidade de um talento (a ponto de não se conhecer um caso parecido em toda a Península). Por essa mesma via, reforçava-se a conveniente ligação de Gil Vicente à gesta das Descobertas, uma vez que a famosa Custódia tinha sido lavrada com o primeiro ouro trazido do Oriente (Quíloa) por Vasco da Gama, no decurso da sua segunda viagem. Na altura, não houve quem não tivesse entrado na polémica: Teófilo Braga (que, por várias vezes, mudou de opinião a esse respeito), Camilo Castelo Branco (que não pertencendo à classe dos filólogos, gostava de polemizar com eles), Brito Rebelo, Sanches de Baena, Sousa Viterbo, Aubrey Bell e, já no século XX, Paul Teyssier e António José Saraiva. Até que, a partir de certa altura, e mesmo não tendo aparecido nenhum documento absolutamente convincente, deixou de ser moda ocupar-se do assunto e a identificação entre o poeta e o ourives, tida por conveniente, passou a ser tomada como dado adquirido. Muito recentemente, o assunto voltou a ser objeto de interesse por parte de José Camões e João Nuno Sales Machado. Apesar da muito meritória publicação de novos documentos, a questão permanece indecível. De facto, os 43 documentos agora conhecidos referem cinco ocupações para “Gil Vicente” (ourives, membro da casa dos 24, procurador dos mestres da Câmara de Lisboa, mestre da balança da Casa da Moeda, mestre da retórica das representações e intérprete linguístico na cidade de Ormuz). Para além de muitas outras contradições, a circunstância de a assinatura do “ourives” nunca coincidir com a do “autor de teatro” parece confirmar a posição de todos aqueles que, ao longo dos anos, se têm recusado a acreditar na tese da identidade construída por Anselmo Braamcamp Freire.

<sup>6</sup> Recorde-se que os Liceus portugueses foram criados em 1836 e que os Programas imediatamente acolheram conteúdos vicentinos. Para uma análise detalhada da presença de Gil Vicente nos programas do Ensino Secundário desde 1895, veja-se Costa, 2002/2003: 98-105.

lançaram os primeiros historiadores da nossa literatura, com destaque para Teófilo Braga, Aubrey Bell e Mendes dos Remédios. A questão colocava-se nestes termos: tendo Gil Vicente vivido entre os finais do século XV e o primeiro terço do século XVI seria razoável classificá-lo como Renascentista? Ou a análise da sua obra obrigaria a uma outra solução identificadora, sob o ponto de vista histórico-literário?<sup>7</sup>

Também a este propósito os preconceitos haveriam de revelar-se marcantes. A solução prevalecente foi, desde cedo, a de entender a arte de Gil Vicente como pertencendo mais ao Renascimento do que à Idade Média. A abonar esta preferência, estava, quase sempre, a ideia de um Gil Vicente satirista e irreverente em relação ao Poder, sendo difícil compaginar esses atributos com a imagem que então se tinha da Idade Média. Mas havia ainda outro motivo que ajudava a explicar a tendência para aproximar o dramaturgo português do Renascimento: é que, na prática, essa aproximação o colocava na senda de uma tradição mais rica e prestigiada. A própria designação de “Plauto português”, com origem no século XVI, não poderia deixar de ser vista como encarecedora do mérito do artista<sup>8</sup>. Fazer depender a arte vicentina das matrizes

<sup>7</sup> Para um melhor entendimento da dinâmica suscitada pela receção da “nova” *Copilação* vicentina, fixo, a seguir, alguns marcos que a assinalam: 1890, Visconde de Ouguela, *Gil Vicente*; 1894, Visconde de Sanches de Baena, *Gil Vicente*; 1898, Teófilo Braga, *Gil Vicente e as origens do Theatro Nacional*; 1902, 4.º centenário do monólogo do Vaqueiro (abundantemente assinalado por múltiplas manifestações de carácter académico e teatral; Brito Rebelo, *Gil Vicente* (de novo publicado, em versão refundida, no ano de 1913); 1903, Braamcamp Freire começa a publicar no *Jornal do Comércio* os artigos que, em 1921, há de depois reunir em volume sob o título *Gil Vicente, trovador, mestre da balança*; 1912, D. Carolina M. de Vasconcelos inicia a publicação das suas *Notas Vicentinas*, na *Revista da Universidade de Coimbra* («Gil Vicente em Bruxelas»).

<sup>8</sup> Cf. André de Resende, no seu poema *Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Pedro Mascaregna, regio legato* refere-se a Gil Vicente como “poeta comicus”, e como “autor et actor”, firmando um fundo de semelhança com os

medievais, seria encarado como algo de desmerecedor. Lembremo-nos de que, à época, o teatro medieval europeu era ainda muito mal conhecido, aparecendo como incipiente sob o ponto de vista estrutural, surgindo ainda, em termos ideológicos, muito ligado a propósitos de catequese moral e teológica. Para mais, em Portugal, essa tradição ou não existia ou era especialmente débil e fragmentária. Situar Gil Vicente neste mesmo quadrante não equivalia, pois, a um menosprezo. No limite, admitia-se que o dramaturgo pudesse situar-se num patamar “de transição”, partilhando, em simultâneo, de características dos dois períodos. Assim viria a acontecer, de facto, algumas vezes, na maioria dos compêndios de história da literatura e do teatro português, de meados do século XX em diante.

Um terceiro desafio colocado pela obra de Gil Vicente diz respeito à sua natureza e suposta relação com fontes reconhecíveis. Até que ponto era Gil Vicente um autor original? À luz da mentalidade da época, muito convinha que assim fosse. Como é sabido, para os românticos, o maior fator de valorização de um artista era justamente a sua originalidade, entendendo esta como o talento de transformar o que o precedia, destacando-se da tradição anterior. Ora, é justamente nessa base que se foi consolidando a tese de que o dramaturgo português era um verdadeiro “fundador”. O que tinha atrás de si, tanto em Portugal como em Castela, era um lastro débil e informe, que conheceu mas substancialmente alterou, reconstruindo formas e remodelando conteú-

poetas latinos que há de perdurar por muitas décadas, até aos nossos dias: «Gil, autor e também actor, eloquente e habilíssimo em dizer verdades disfarçadas entre facécias; Gil acostumado a censurar (maus) costumes entre leves gracejos. Se não escrevesse tudo em romance vulgar, servindo-se antes do idioma latino, teria ganho renome não menor que o de Menandro na Grécia, ultrapassando ainda a graça maliciosa, o sal ático de Plauto, o Romano, e a lepidez dos escritos de Terêncio...» (*apud* Vasconcelos, 1949: 10).

dos. Admitir que esse lastro pudesse situar-se fora das fronteiras políticas e idiomáticas consideradas era então uma possibilidade praticamente fora de hipótese, uma vez que a Língua constituía a base estrita sobre a qual incidia toda e qualquer manifestação cultural<sup>9</sup>.

O quarto e último desafio colocado pela obra de Gil Vicente era de natureza estritamente ecdótica. Estávamos perante textos quinhentistas, o que, já de si, representava um problema no que respeitava à história da língua; mas estávamos também perante obras editadas depois da morte do seu autor, sem se saber, ao certo, até que ponto representavam ou não a vontade deste. Finalmente, tratava-se de autos que incorporavam, muitas vezes, inúmeras alusões a factos e pessoas. Por tudo isso, para serem objeto de leitura nas escolas, os autos requeriam um esforço aturado de comentário, de cunho linguístico mas também de índole histórico-cultural<sup>10</sup>. Ora, em maior ou menor escala, todos estes problemas constituíam desafios importantes (sendo alguns deles verdadeiramente novos) para a novel Filologia portuguesa de fins de Oitocentos e de inícios de Novecentos<sup>11</sup>. Reclamando-se de herdeira da tradição humanista, esta nova disciplina tinha como atividade essencial o estabelecimento fidedigno de textos e o seu subsequente comentário,

<sup>9</sup> Esta foi ainda a posição sustentada por Luciana Stegagno-Picchio no capítulo II da sua *História do Teatro Português*, publicada primeiro em Itália (Roma, 1964) e logo em Portugal (Lisboa, 1969), com tradução de Manuel Lucena, corrigida e aumentada sobre a versão italiana.

<sup>10</sup> A edição de Lisboa (Escritorio da Bibliotheca Portugueza, 1852) feita de acordo com o plano da edição de Hamburgo é apenas provida de um pequeno Prólogo suplementar, incluindo o Ensaio de Gomes Monteiro e ainda a “Taboa Glossaria” que já figuravam na edição de Hamburgo.

<sup>11</sup> Se nos recordarmos que, em Portugal, os filólogos fazem a sua entrada oficial na Universidade aquando da criação das Faculdades de Letras de Lisboa e de Coimbra, em 1911, teremos, desde logo, a noção de que nos encontramos ainda perante um campo institucionalmente muito débil.

tendo em vista a reconstituição e divulgação de um património (A Literatura) que recolhia o melhor da energia nacional, ao longo dos séculos<sup>12</sup>.

## 2. D. Carolina e Gil Vicente

É neste último quadrante que deve integrar-se o labor vicentino de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Quem ler as suas *Notas Vicentinas* de forma atenta e sequenciada não deixa de verificar que nenhum dos outros desafios a deixa indiferente (como teremos oportunidade de ver, a estudiosa alemã acabará por tomar partido mesmo sobre os aspetos mais polémicos da biografia do escritor); mas o que verdadeiramente interessa a D. Carolina são os textos, considerados na sua imanência e no seu significado histórico-cultural. Isso não deve surpreender-nos. Antes de se abeirar de Gil Vicente, anunciando o projeto de uma edição crítica (afinal, o sonho maior de qualquer filólogo), a autora tinha já dado à estampa as *Poesias de Sá de Miranda* (1885) e o *Cancioneiro da Ajuda* (1904, 2 vols.). Por outro lado, o dramaturgo de D. Manuel e de D. João III estava longe de ser um desconhecido para ela. Muito pelo contrário: de forma mais ou menos desenvolvida, já por várias vezes tinha escrito sobre ele<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Para uma visão bem documentada deste assunto, veja-se Cunha, 2008.

<sup>13</sup> São estes os textos vicentinos assinados pela investigadora alemã antes de ter dado à estampa as suas *Notas: Ein portugiesisches Weihnachtsauto. Pratica de Tres Pastores*. Mit Einleitung und Glossar. Hrsg. von Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Braunschweig, Druck von G. Westermann, 1881 (com breves referências a Gil Vicente na Introdução, Glossário e Notas); uma recensão da obra de Sanches de Baena sobre Gil Vicente na revista *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1896, XVII, 87-97; o capítulo «Gil Vicente, der Schöpfer des portug. Dramas (1502-1536)», in: C. Michaëlis de Vasconcellos und Th. Braga, «Geschichte der portugiesischen Litteratur», in: *Grundriss*

Significativo nos parece que não encontremos na obra de D. Carolina (não encontrámos até aí nem viríamos depois a encontrar) o modelo que tanto cativou outro setor da Filologia portuguesa: refiro-me à história literária inspirada por H. Taine, assente no modelo mecanicista “obra/homem”. Um e outro setor partilhavam o método positivista e rejeitavam tudo o que pudesse perturbar a objetividade da descoberta científica<sup>14</sup>. Mas havia quem, como D. Carolina e parte significativa da Filologia alemã, entendesse que a paz das certezas só era possível, tendo em conta a materialidade dos textos. Só essa materialidade se afigurava pura e tangível; só nela se poderia trabalhar com o descanso e a isenção de quem veste uma bata branca e transpõe a porta envidraçada de um laboratório desinfetado.

Se tivéssemos assim que encontrar um modelo que servisse de matriz às *Notas Vicentinas* apontaríamos talvez as *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português* da mesma investigadora (inspirado na edição de 1819 dos *Kinder-und Hausmärchen*, dos Irmãos Grimm, em que se separam distintamente os textos editados dos comentários), estabelecendo entre uns e outros uma verdadeira relação de transitividade hermenêutica (cf. Vieira, 2004:7)<sup>15</sup>. De resto, não deixa de ser revelador

*der Romanischen Philologie*. Hrsg. v. Gustav Gröber, Strassburg, Trübner, 1897, II, 2, pp. 280-287; «Gil Vicente», *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, Rio de Janeiro, vol. VIII, 1914, pp. 3081-3100.

<sup>14</sup> Sobre a evolução da Filologia no espaço europeu tem-se escrito muito nos últimos tempos. Vejam-se, a título de exemplo, o manual abrangente de Pascale Hummel (2000) e o estudo de Vítor Aguiar e Silva, praticamente em forma de manifesto, intitulado «Sobre o regresso à Filologia» (2010: 93-106).

<sup>15</sup> Depois de terem sido publicadas entre 1896 e 1905, na revista alemã *Zeitschrift für romanische Philologie*, as *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch* foram traduzidas para português e editadas, quase um século mais tarde, por um grupo de professores da Universidade de Campinas e da Universidade de Santiago de Compostela (Vieira *et al.*, 2004).

que, tendo-se dedicado com tanta perseverança a Camões e a Sá de Miranda, D. Carolina nunca tenha escrito sobre nenhum deles uma verdadeira monografia.

### As Notas Vicentinas

A primeira Nota Vicentina é publicada na *Revista da Universidade de Coimbra* em 1912, sendo a IV a última a ser publicada na mesma revista, em 1922, três anos antes da sua morte. A 1.<sup>a</sup> edição conjunta surge justamente no ano do falecimento da autora (1925), ainda sob a égide daquela publicação universitária, vindo depois a lume uma segunda edição em 1949, já sob a chancela da revista *Ocidente*, incorporando adicionalmente, como Nota V, o texto que serviu de Introdução à edição fac-similada dos *Autos de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, publicada pelo Centro de Estudios Historicos de Madrid, em 1922.

#### 1.<sup>a</sup> Nota

Na primeira Nota, D. Carolina ocupa-se das circunstâncias que rodearam a representação vicentina, em Bruxelas, a 21 de dezembro de 1531, de uma peça intitulada *Jubileu de Amores*, festejando o nascimento do infante D. Manuel. Retomando desconfianças de Sousa Viterbo e do Conde de Sabugosa, que põem em causa a possibilidade de ter-se representado, naquela cidade europeia, o *Auto da Lusitânia* (representado em Portugal por ocasião do nascimento do mesmo infante), a investigadora procede ao cruzamento de três fontes:

1 – a carta do cardeal Aleandro, datada de 26 de dezembro e dirigida ao secretário do Papa Clemente VII, na qual este dá conta da sua indignação perante o citado espectáculo;

2 – o poema *Genethliacon...* de André de Resende (publicado em Bolonha, em 1533, mas muito pouco conhecido e citado), também escrito por ocasião do nascimento do mesmo Príncipe, onde se alude à citada representação vicentina;

3 – o Índice de 1551, onde se menciona a proibição integral do mesmo *Jubileu de Amores* e de mais dois autos vicentinos (*Aderência do Paço e Vida do Paço*).

As suas conclusões coincidem com as de Sousa Viterbo e do Conde de Sabugosa, confirmando que a peça representada em Bruxelas não era o *Auto da Lusitânia*, mas afastam-se da do primeiro, negando que possa ter sido a *Barca da Glória* (Sousa Viterbo valoriza muito a circunstância de um barrete cardinalício ter sido usado na representação). D. Carolina é de opinião de que o *Jubileu de Amores* (tal como as outras duas peças que figuram no Índice) existiu efetivamente como texto, uma vez que a descrição que dele nos é dada não se compagina com nenhum dos autos que vieram a integrar a edição de 1834, tendo sido proibido por instigação de Aleandro, «um dos mais fanáticos papistas italianos» e que «o próprio dramaturgo teve portanto de condená-los, não os incluindo na *Copilação* que preparou». (Vasconcelos, 1949: 56)

O apuramento metuculoso destas circunstâncias não se esgota, porém, em si mesmo. No meio de um labor complexo onde entram muitas datas, figuras e pormenores, o que importa à filóloga é, afinal, extrair diretivas para a projetada edição crítica. De facto, uma vez que conclui pela censura completa de, pelo menos, três autos, pelo critério lasso com que, apesar de tudo, os Inquisidores de 1561 examinaram os textos vicentinos, e pelo rigor com que outros Inquisidores viriam depois a ocupar-se do texto editado em 1586, a autora retira, para si própria o seguinte programa de trabalho:

Na edição crítica de cada uma das quarenta e quatro peças (...) terei de examinar em que consistem as diferenças entre as edições avulsas e a *Copilação* de 1562, e a castrada de 1586. Se no futuro, depois de haver publicado todas as Notas Vicentinas, eu tiver tempo e forças para as reunir num volume, terei seguramente de emendar, acrescentando e abreviando (*ibidem*, 56)<sup>16</sup>.

## 2.<sup>a</sup> Nota

Na 2.<sup>a</sup> Nota, visa-se o esclarecimento das condições em que ocorreu a representação do *Monólogo do Vaqueiro*, na noite de 7 para 8 de junho de 1502. Está sobretudo em causa saber quem se encontrava presente na Câmara da rainha parturiente: se a Rainha (infanta) D. Beatriz, como parece certificar a didascália da *Copilação* ou se a Rainha D. Leonor de Lencastre, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel I. Fazendo fé na letra da citada didascália, vários estudiosos (Brito Rebelo, Braamcamp Freire, Queirós Veloso, Mendes dos Remédios, Visconde de Castilho) defenderam a ideia de que Gil Vicente, em figura de vaqueiro, teria representado o seu monólogo sob a proteção de D. Beatriz, ali tratada por “Raynha”, não sob propriedade protocolar mas em sinal de deferência. Nessa linha, a ela se atribui ainda a iniciativa de ter encomendado a Gil Vicente a representação seguinte (o *Auto Pastoril Castellano*), que haveria de ter lugar pelo Natal.

Os argumentos de que D. Carolina se socorre para sustentar a ideia de que quem se encontrava na Câmara era realmente a rainha velha, D. Leonor (e não sua mãe), são justamente de ordem protocolar e fundam-se no pressuposto de que o título de “rainha” só poderia

<sup>16</sup> Tomarei sempre como base de citação a última edição das *Notas Vicentinas*, vinda a público em 1949, sob a chancela da revista *Ocidente*.

aplicar-se à viúva de um rei e nunca à Infanta e Duquesa de Beja. Invoca inclusivamente, com alguma demora, a tese da identidade entre o ourives e o dramaturgo (*ibidem*, 105-108) já então sustentada por Braamcamp Freire, para sugerir a existência de uma proximidade anterior entre a rainha e o seu serviçal, a quem a viúva do Príncipe Perfeito poderia mais facilmente ter facultado a entrada na Corte:

[...] para o trovador, em 1502, ter entrada nos paços da Alcáçova, e nos próprios aposentos da Rainha, devia necessariamente ser conhecido e bem-visto da família manuelina. E o talentoso ourives a quem em 1503 foi confiado o ouro vindo de Quíloa, devia já ser artista experimentado em 1502 (*ibidem*, 108)

Independentemente do interesse de circunstância de que possam revestir-se, todas estas lucubrações perseguem, mais uma vez, um fito textual. Trata-se, agora, de fixar, com rigor definitivo, a letra da didascália com que abre o *Auto da Visitação*. Na certeza de que o texto editado em 1562 surge truncado (por eventual erro de Luís Vicente ou do tipógrafo), D. Carolina remata esta sua nota (não sem antes se congratular com o facto de ter entretanto conquistado a adesão de Braamcamp Freire<sup>17</sup>), assinalando os efeitos que hão de resultar da sua investigação em termos de estabelecimento crítico dos autos:

Posso gabar-me portanto que a tese que defendi encontrou um apóstolo, mesmo antes de a haver exposto aqui, clara mas talvez pesadamente. Oxalá que, com tão sólido amparo, ela cumpra de aqui em diante,

<sup>17</sup> Na anotação 4, D. Carolina dá conta da particular atenção que lhe merecem os trabalhos de Braamcamp Freire: «Esta segunda *Nota Vicentina*, tal qual todas quantas projecto publicar, está esboçada de há muito. Contudo não lhe dei a última demão senão depois de haver percorrido, há dias, com grande prazer e proveito, o estudo *Gil Vicente, trovador, mestre da balança*, que na *Revista de História* começou a publicar o ilustre historiador Anselmo Braamcamp Freire, Vid. Fasc. 21 e 22» (*ibidem*, 115).

a missão de levar os futuros editores e citadores da Didascália inicial – imperfeita por estar deturpada por um lapso – a restituir-lhe a redacção que de toda a maneira deve ser a primitiva, dando-lhe, bem se vê, a forma científica das que exigem correcção. Isto é: metendo entre parênteses esquinados os acrescentos indispensáveis. Imprimindo portanto

*Estando o muy poderoso Rey Dom Manoel e a Raynha (D. Lyanor sua yrmã e a ifante Dona) Breytiz sua mãy. (ibidem, 114)*

### 3.<sup>a</sup> Nota

A terceira Nota (de todas, a mais pequena) constitui igualmente um contributo para a dita edição crítica da *Copilação*. Ocupa-se de uma folha volante, impressa em finais de Quinhentos, agora revelada pela autora, que contém, para além do *Auto de Santiago* (de Afonso Álvares), o Romance à morte de D. Manuel («Pranto fazem em Lisboa dia de Santa Luzia») e o Romance à aclamação de D. João III («Dezanove de Dezembro, pela era do Natal»). Começando por notar a existência de uma continuidade entre os dois textos<sup>18</sup> (apesar da diversidade de assonância e da oposição temática que se verifica entre eles), a autora reproduz o texto na íntegra, incluindo as variantes da *Copilação*, para concluir que a edição avulsa se cinge às «partes narrativas e exclamativas, épico-líricas, das composições de Gil Vicente: os verdadeiros romances» (*ibidem*, 132) com supressão do Prelúdio moralizador (na morte de D. Manuel) ou das décimas finais em que se reproduzem os pensamentos dos grandes no ato de beija-mão ao novo Rei.

<sup>18</sup> A investigadora não deixa de notar que os dois textos que na *Copilação* figuram nas «obras meúdas» aparecem mencionados na Taboada como se se tratassem de uma só peça: «Romance aa morte del Rey dom Manuel e de quando foy leuantado por Rey el Rey dom ioam terceyro de gloriosa memoria» (*ibidem*, 125).

### 4.<sup>a</sup> Nota

A quarta Nota (publicada em 1923, apenas dois anos antes da morte da autora) é não só a mais desenvolvida como a mais importante. Ocupa-se da «Cultura intelectual e Nobreza Literária» de Gil Vicente e os propósitos são manifestos com clareza desde o início:

O que outras tantas vezes prometi, vou finalmente cumprir-lo, examinando se nas obras vicentinas, publicadas avulsas de 1516 ou 1517 em diante, e na *Copilação* de 1562, há erudição e modernismo suficiente, a respeito de línguas, literaturas, mitologia, filosofia, ciências e artes da Hélada e de Roma, vistas embora indirectamente, através de mentalidades italianas e hispânicas, para que se dê ao poeta português que melhor encarnou a alma da nação, o título de Latinista e o de Humanista, de que Luís de Camões é merecedor, títulos esses que têm sido dispensados pela crítica nos últimos cinquenta anos a Gil Vicente, como se fossem os únicos de honra que enaltecem um poeta. (*Ibidem*, 150)

O primeiro resultado que propõe não poderia ser mais conclusivo:

Conhecendo a fundo e directamente, pela prática constante a que o levava o uso de então e a sua congénita religiosidade, a nobre língua universal da ciência, tal como ela – estilisticamente muito diversa da linguagem de Cícero – refulge nos textos canónicos das Igrejas da Cristandade, sobretudo na Vulgata, Gil Vicente estava familiarizado com os livros poéticos do velho e Novo Testamento – os Profetas e os Evangelistas, o Salmista, o Eclesiástico, o Eclesiastes, o Livro de Job, as Epístolas de S. Paulo – e também os Hinos atribuídos a Santo Ambrósio e Venâncio Fortunato, a Cidade de Deus, e os Sermões de Santo Agostinho e outros; numa palavra com tudo quanto está incorporado, com suma arte, nas Horas do Breviário, nos textos litúrgicos da Igreja Católica. Vergílio, pelo contrário, conhecia-o mal, indirectamente, quasi nada, só de tradições peninsulares. Homero e Platão, só de nome e fama. (*Ibidem*, 151)

Na extensa Parte I da citada Nota (*ibidem*, 155-219), D. Carolina empenha-se em desmistificar a lenda de que Gil Vicente havia sido mestre de Retórica de D. Manuel, procedendo, para tanto, a um minucioso exame dos diferentes exemplares do Nobiliário intitulado «de Góis», onde se refere que Valéria Borges é filha de Gil Vicente «mestre que foy de reytorica del rey dom Manuel», para concluir que existem três redações diversas da nótula e que as duas mais antigas não contêm a frase em questão. Só a última (datável de 1576) fala do Mestre de Retórica, devendo, por isso, em sua opinião, ser lida com grande desconfiança.

Na Parte II, a autora aborda diretamente o problema do Latim. O seu ponto de partida, já o conhecemos: Gil Vicente não pode ser confundido com um latinista.

Se realmente fosse Latinista, exercia essa ciência. Escrevia Dedicatórias. Compunha Epigramas, Epitáfios, Epicédios, Epitalâmios. Trocava cartas com outros Humanistas. Numa palavra: arredondava períodos ciceronianos e escandia hexâmetros. Mas nem um só verso latino saiu dos bicos da sua pena. Nenhum sabedor de humanidades, nacional ou estrangeiro, lhe dirigiu Epístolas. Nenhum menciona o seu nome. Nem Cataldo, nem Clenardo. Não o elogia Pedro Sanchez na Epístola a Inácio de Moraes. Nem tão-pouco Estêvão Cavaleiro, ou Resende na *Oração de Sapiência*, onde enumera os entendidos na língua latina, que a podiam ensinar. O silêncio de Góis é mais significativo ainda, assim como o seu nome não figurar no enorme Epistolário de Erasmo. (*Ibidem*, 222-223)

No final desta Parte, D. Carolina enumera as expressões latinas contidas nas obras vicentinas para recordar que grande parte delas são reportáveis a fontes sagradas ou eclesiais e que, em muitas outras, se nota o descuido próprio de quem tem com a Língua do Lácio não um contacto de assiduidade e escrúpulo mas sim um conhecimento vago e de despreocupada liberdade.

O mesmo sucede na Parte III («O Humanista»), preenchida com o exame das

[...] noções mitológicas, históricas e cultur-históricas com as quais Gil Vicente enfeitou os seus Autos, de sorte que pessoalmente possa decidir se sim ou não elas lhe podem grangear um título de honra que o emparelharia a Erasmo. (*Ibidem*, 321)

Nesta Parte, a nossa estudiosa leva a cabo um inventário dos nomes próprios que comparecem nos autos, para concluir que

De aproximadamente nove centenas de nomes-próprios apenas sete dúzias – oitenta e sete, salvo erro – dizem respeito à Antiguidade clássica. Mitológicos e históricos, vulgarizados, de preclaros que eram. Mal grafados e acentuados em parte, segundo as liberdades do metaplasmo, praticadas no século XV e concedidas aos poetas pelo Nebrissense e seus discípulos salmantinos. (*Ibidem*, 465)

Na Parte IV desta Nota, D. Carolina refere-se ao poliglotismo vicentino, para, desta vez, reconhecer cultura ao dramaturgo («mas ainda assim *cum grano salis*» – *ibidem*, 468). Muito sintomaticamente, esta Parte e esta Nota encerram com a confissão de uma hierarquia pessoal, colocando em lugar cimeiro peças monolingues (*Alma e Dom Duardos*) e, em último lugar, o *Auto da Fama*, que é, por sinal, a peça mais poliglótica da *Copilação*: «híbrido em tudo, vem em último lugar. É dos menos felizes» (*ibidem*, 507).

Não deixa de ser curioso que a investigadora alemã invoque razões de gosto pessoal para esta preferência:

Recorda-me desagradavelmente a impiedosa arrogância com que, nestes anos de desgraças, mais de um escritor novel maltrata o lindo português, levado por um gosto, em si louvável, de inovar, e opulentar, mas em briga aberta não só com a gramática, lógica e psicologia, mas também com a beleza e tradição dos tempos antigos de glória. (*Ibidem*, 507)

### 5.<sup>a</sup> Nota

O texto que viria a ser postumamente incorporado como Nota V foi redigido anteriormente (apesar de vir datada do verão de 1920, com um "Post-Scriptum" de 1921) e é, de todos, o mais disperso. Como já foi dito, é constituída pela Introdução à edição fac-similada de *Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola Vicentina* (Madrid, 1922) e foi acoplado às quatro notas anteriores na edição em volume da revista *Ocidente*. Aí se dá notícia da descoberta, por D. Ramón Menéndez Pidal, de 19 autos, sendo dois de Gil Vicente (*História de Deus* e *Farsa de Inês Pereira*) e os outros de autores posteriores, anónimos ou identificados, destacando-se 6 peças inéditas: *Auto de D. Fernando*, de Vicente Anes Joeira, *o das Capelas*, *o dos Enanos* (anónimos), para além do *Auto da Bela Menina* (de Sebastião Pires) e do *Auto de Florença* (de João de Escobar)<sup>19</sup>.

Antes, porém, a investigadora refere-se a duas edições vicentinas avulsas, também localizadas em Madrid, de que tinha tido conhecimento, em 1910, através de cópia fotográfica enviada por D. Ramón Menéndez Pidal: *Barca do Inferno* e *Dom Duardos*. Sempre tendo em vista a edição que tinha entre mãos, tece considerações sobre as diferenças que podem detetar-se entre estas lições e aquelas que figuram na *Copilação*. Porém, enquanto reconhece a superioridade da edição avulsa da *Barca do Inferno*, exprime várias dúvidas quanto ao valor das duas versões do *Dom Duardos*:

<sup>19</sup> Ao fim de várias décadas, o teatro português do século XVI (não vicentino) encontra-se finalmente a ser objeto de um plano sistemático de edição, sob os auspícios do Centro de Estudos de Teatro e da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, tendo vindo já a público vários volumes. Também neste plano, as bases lançadas por D. Carolina se revelam importantes e, em alguns casos, ainda insuperadas.

[...] hesito quanto ao valor dos dois textos, embora me incline, como A. Braamcamp Freire, a achar superior a redacção mais curta, e a imaginar que mestre Gil, retocando e abreviando a primitiva, mais longa, sem todavia se importar com a eventual censura de palavras, melhorou a obra bastante. (*Ibidem*, 526)

No seio desta última Nota podem ainda encontrar-se importantes considerações sobre a autoria das peças, merecendo destaque a maneira como trata o problema do *Dom Duardos*. A este propósito, não tem dúvidas em afastar a possibilidade (alvitada por Faria e Sousa (1949: I, 338) e depois repetida por estudiosos como Teófilo Braga, Mendes dos Remédios ou o Conde de Sabugosa) de a peça poder ter sido escrita pelo Infante Dom Luís<sup>20</sup>. Refere-se seguidamente à ação da censura no teatro vicentino («as folhas volantes», «resultados da censura inquisitorial» e «causas da decadência do teatro português») (*ibidem*, 565-592), um «Ligeiro confronto entre Gil Vicente e os seus sucessores» (*ibidem*, 596-602).

### 3. As Notas Vicentinas, hoje

Escritas há quase cem anos, estas *Notas* conheceram a sua última edição em volume há mais de 60 anos e constituem hoje raridade de alfarrabista. Importa reconhecer que mesmo ao estudante universitário que passa por Gil Vicente na Licenciatura esse livro relativamente volumoso não é já recomendado como leitura prioritária. Pode ainda figurar nas Bibliografias mais desenvolvidas mas não desempenha papel importante na construção do seu conhecimento: nem naquele conhecimento que depois é objeto de avaliação nem naquele outro de que se serve

<sup>20</sup> Veja-se, a este propósito, a Nota 3.

depois pela vida fora quando tem que ensinar Gil Vicente, por exemplo. E pode perceber-se porquê. Desde logo, o seu carácter fragmentário requer uma concentração de leitura que hoje já não é mobilizável pela generalidade dos nossos alunos; para além disso, as conclusões para que D. Carolina aponta podem parecer ao leitor de hoje bastante singelas em função do investimento de erudição efetuado. Mas a principal razão pela qual as *Notas* saíram entretanto das bibliografias universitárias é de outra índole e não pode escamotear-se: é que o foco de interesse em que assentam, parece encontrar-se hoje desatualizado. Gastar tanto tempo e tanta tinta para saber se verdadeiramente era D. Beatriz ou D. Leonor quem favoreceu a primeira representação de Gil Vicente afigura-se hoje uma questão menor; como não terá grande interesse saber se os dois romances que figuram nas «obras meúdas» (um à morte de D. Manuel e o outro à aclamação de seu filho) constituem fragmentos de uma só peça posterior ou anterior a versões oralizantes; por último, parece pouco relevante apurar se Gil Vicente foi ou não Mestre de Retórica de D. Manuel, seja o que for que isso signifique à luz das coordenadas da época.

E, no entanto, boa parte dos resultados obtidos pela investigação de D. Carolina constitui ainda hoje saber consolidado: é, desde logo, sensata a suposição de que, tomando como referência o que parece ter-se passado com os três Autos que figuram no Índice de 1551<sup>21</sup>, o cartapácio deixado por Gil Vicente reflete os efeitos de vários tipos de censura (incluindo a autocensura); é correta a visão que a investigadora

<sup>21</sup> Retomando o raciocínio de Sousa Viterbo, Vasco Graça Moura viria entretanto a alvir que o *Júbileu de Amores* possa corresponder ao *Auto da Feira*. Embora os argumentos que aduz não deixem de ser plausíveis, subsiste, porém, um fator de dissonância: a carta de Aleandro ao secretário de Clemente VII refere uma peça bilingue enquanto o *Auto* invocado por Graça Moura é exclusivamente escrito em português (CE Moura, 1994).

tinha das didascálias, sendo certo que o facto de serem atribuíveis a Gil Vicente não as isenta de muitos erros (como ficou desde logo convinentemente provado na didascália da *Visitação*)<sup>22</sup>; parece, sobretudo, globalmente acertada a visão que D. Carolina apresenta da cultura de Gil Vicente, sendo notável, a esse propósito, a superação dos preconceitos que, à época, tendiam para incorporar o dramaturgo no período do Renascimento<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Na Nota 25 do texto que viria a ser publicado como Nota V, diz expressamente D. Carolina, demarcando-se de Braamcamp Freire: «O autor de “Gil Vicente, trovador...” é de opinião que o comediógrafo aprontou apenas um Borrão de catálogo das suas obras. Eu, pelo contrário, estou persuadida de que as Didascálias tanto das edições avulsas como da *Copilação* são do próprio poeta, o que evidentemente não quer dizer que todas sejam exactas. Sei o contrário. E acho natural que a memória do velho dramaturgo falhasse às vezes, quanto às datas sobretudo e que os apontamentos dele a esse respeito não fossem nem muito metódicos nem completos» (ibidem, 516).

<sup>23</sup> A par desta tendência, que foi efetivamente dominante, deve reconhecer-se que subsistiu sempre uma outra, que procurou valorizar uma suposta ligação de Gil Vicente à cultura clássica ou mesmo ao Humanismo. De entre os estudiosos que até hoje terçaram armas por essa causa, destacaremos apenas três: Américo da Costa Ramalho, que, sobretudo num estudo de 1969, procura demonstrar os conhecimentos de Latim detidos pelo dramaturgo, em seu entendimento menosprezados pela estudiosa alemã (cf. Ramalho, 1969: 159-173). Por sua vez, no último estudo que dedicou ao autor das *Barcas*, Eugenio Asensio chama a atenção para a presença que nele teve o rasto de Luciano de Samósata, de alguns *Colóquios* de Erasmo como o *Naufragium* ou de Filippo Beroaldo, em cuja *Declamatio lepiddissima ebriosa*, o professor espanhol vê a inspiração de algumas cenas do *Juiz da Beira* (cf. Asensio, 1991: 277-299). Já Maria Helena da Rocha Pereira, revisitando as teses de Costa Ramalho, defende uma posição mais eclética, afirmando, no termo de um estudo recentemente publicado: «O criador do teatro português era conhecedor do latim e capaz de o manejar com destreza, produzindo, quando necessário à caracterização das figuras, uma saborosa mistura dessa língua com a nossa [...] Esta é a vertente ora clássica, ora litúrgica, ora picara, do latim entre nós no século XVI. A vertente somente erudita, essa será evidentemente cultivada por pequenos e grandes humanistas.» (Pereira, 2005: 49-63). Num registo de maior radicalidade, Noémio Ramos vem defendendo, desde há poucos anos, aproximações da obra do dramaturgo português à *Poética* de Aristóteles, a alguns

Como era inevitável, porém, D. Carolina cometeu alguns erros de perspectiva<sup>24</sup>. Lembramos, por exemplo, a veemência que colocou na infirmação da tese que dá Gil Vicente como Mestre de Retórica de D. Manuel. No apego enfático a esta ideia estou em crer que pesaram dois fatores: o de que, tendo sido dramaturgo e ourives (tese da qual D. Carolina se faz eco, por três vezes, ao longo das suas *Notas*), Gil Vicente não poderia ter desempenhado ainda uma outra profissão; e pesou, sobretudo, o entendimento estrito da expressão. Afinal, bastaria ter entendido a designação «Mestre de Retórica» no sentido mais amplo de organizador de festas régias para que o alvitre lhe não tivesse parecido tão inverosímil<sup>25</sup>.

Diálogos de Platão ou a várias obras de Erasmo, entre outros (Ramos, 2008). Como tenho defendido em outros lugares, a questão da cultura vicentina, decerto vasta e heterogênea, ganha em ser analisada numa perspectiva de “dominante”. E, neste plano, pese embora a razão que assiste aos investigadores que apontam a existência de fundamentos classicizantes no teatro de Gil Vicente (no domínio lexical como no domínio das referências literárias ou mitológicas), parece fora de dúvida que permanecem válidas as considerações que D. Carolina expendeu a este propósito, no início do século XX. Em abono dessas mesmas considerações, veio sobretudo o conhecimento que entretanto se foi consolidando (sobretudo a partir dos anos 80 do século passado) em relação aos modelos do teatro medieval europeu, verdadeiro quadro da criação vicentina. Para uma visão geral do problema, veja-se Bernardes, 2006, Parte I.

<sup>24</sup> Da mesma forma, é natural que as suas conclusões sejam, algumas vezes, construídas sobre alguns preconceitos, reagindo a estímulos de natureza cívica e política que então se faziam sentir. É assim que, ao longo das *Notas*, se registem juízos que visam um tipo de canonização cívica manifestamente anacrónica, como um G.V. «generosamente democrático» ou o «amor com que defende os humildes» (Vasconcelos, 1949: 5), um G.V. «soberanamente livre» (*ibidem*, 153), etc.

<sup>25</sup> Curiosamente, D. Carolina, deixa transparecer discretamente, uma outra intuição biográfica, que parece ir num sentido completamente diferente: «Não seria de admirar se de algum feliz achado de documentos viesse a constar que Gil Vicente, de alma profundamente religiosa, entrara na mocidade em qualquer ordem, de que saiu, sentindo-se incapaz de ser frade “digno”; como Erasmo e Lutero e tantos outros espíritos superiores» (cf. *ibidem*, p. 83, anotação 306).

Uma outra posição que suscita profundas reservas é a que a ilustre investigadora expressa na Nota IV, a propósito da cultura literária de Gil Vicente. Empenhada em fazer sobressair a originalidade do dramaturgo, valorizando (afinal românticamente) a sua capacidade criadora, D. Carolina não pode deixar de se confrontar com a possibilidade de o dramaturgo peninsular dever alguma coisa à tradição do teatro medieval europeu. E quando o problema se coloca, a Professora de Coimbra não pode ser mais taxativa:

O pouco que o autor da *Trilogia das Barcas* e do *Auto da História de Deus* soube porventura de Mistérios, Miracle-Plays e Moralidades, inglesas e francesas, era igualmente saber derivado, de segunda mão (Vasconcelos, 1949: 152)

Curiosamente, Gomes Monteiro, o autor do «Ensaio sobre a vida e obras de Gil Vicente» que figura na edição de Hamburgo, tinha aberto as portas a esse mesmo contacto<sup>26</sup>. Mas D. Carolina, visivelmente condicionada pelo preconceito nacionalista da Língua e da Cultura, recusou-se a encarar essa possibilidade<sup>27</sup>. É certo que contraria as teses do

<sup>26</sup> «Tão longe estamos de reclamar para a nossa pátria a honra da invenção das composições dramáticas da moderna Europa, que consideramos como a última das nações cultas em que esta arte foi introduzida. As Eglogas castelhanas de Encina, os *Mysterios* representados na Itália pela Companhia Gonfalone em 1440, os *Milagres* ingleses desde tempos remotos, e finalmente as *Farças*, *Moralidades* e os *Mysterios* Francezes representados em Paris pela Confraria da Paixão desde 1380, são factos em presença dos quaes emmudece qualquer patriótica parcialidade. É só do principio do século XVI que data entre nós a introdução de composições dramáticas com os primeiros ensaios de Gil Vicente. Debalde remontaremos nós até aos mais remotos tempos de monarchia em procura de alguma cousa que nos dê uma idéa do conhecimento desta arte entre nós antes daquella epocha.» (Monteiro, 1834: XXIV).

<sup>27</sup> Na Nota V, porém, detetamos uma passagem que parece contradizer esta asserção. Ao referir-se à edição avulsa da *Barca do Inferno* (intitulado *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*) e à Carta-Prefácio de 1525, em que dedica o *Dom Duardos* a

Plauto português, desmistificando a ideia de que Gil Vicente era simultaneamente um latinista, um humanista e um artista da Renascença. E a tal ponto o faz que bem pode dizer-se que essa constitui a sua principal tese vicentista, aquela que viria a revelar-se mais profícua, ao longo do século que entretanto decorreu: a de que a cultura e o ideário de Gil Vicente pertenciam, de facto, ao quadrante da cultura católica e popular da Baixa Idade Média<sup>28</sup>.

Mas, para além de todos os aspetos positivos ou menos positivos que possamos invocar, nenhuma apreciação das notas vicentinas poderá nunca deixar de ter em conta que elas configuram um projeto inacabado. As *Notas* que D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos escreveu (e decerto também aquelas que chegou a planear) tinham como objetivo essencial a preparação de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente.

É difícil conjecturar até que ponto poderia ter ido o labor de D. Carolina. Pelo tipo de anúncios que ela própria foi fazendo, pode-

D. João III, falando de novo de «Comedias, farsas y moralidades», D. Carolina é obrigada a reconhecer que: «Ao elaborar as *Barcas* entre 1516 e 1519, o autor considera-as como Moralidades (peças alegóricas de tendência moralizadora) e assim pensava ainda quando em 1525 dedicou a D. João III a sua primeira tragicomédia (o *Dom Duardos*) cingindo-se ao costume de França, cujo repertório quatrocentista é rico em *Moralités* e ao de Inglaterra normanzada, que também tinha predilecção por *moral plays* e *moral interludes*» (Vasconcelos, 1949: 515-516). Ainda na mesma Nota, a investigadora deixa escapar uma nova aproximação entre dois textos vicentinos (*História de Deus* e *Ressurreição*) e o teatro francês (os *mystères*): «Tal qual franceses e espanhóis em *Vidas de Adão*, como representante do género humano, o português introduz sucessivamente personagens do Velho testamento, de Adão em diante, que são consideradas como prenunciadores do Redentor» (*ibidem*, 537).

<sup>28</sup> De entre as várias promessas que vai fazendo, destaco justamente o anúncio de uma Nota dedicada a este assunto: «Os abundantes materiais folclóricos, e um resumo da concepção do mundo, reservarei provavelmente para a Quinta e porventura última das minhas Notas Vicentinas» (*ibidem*, 151). Não há nenhuma dúvida de que esta Nota e tudo aquilo que ela sugere continua a fazer imensa falta aos estudos vicentinos.

mos imaginar alguns dos textos que poderia ainda ter escrito<sup>29</sup>; mais difícil é já recriar a edição vicentina sonhada pela mestre da Universidade de Coimbra. Seguramente não teria sido a edição definitiva da *Copilação* de Gil Vicente; mas existem todas as razões para pensar que se, naqueles anos iniciais do século XX, D. Carolina tivesse podido dispor de mais e melhores condições de investigação<sup>30</sup>, teríamos podido beneficiar, em devido tempo, de uma edição credível do maior dramaturgo português de sempre. Falamos naturalmente de uma edição matricial de onde pudessem depois derivar edições devidamente anotadas, destinadas a uma circulação mais ampla. Não é fácil contabilizar os prejuízos que advieram da ausência dessa edição que poderia ter

<sup>29</sup> Aguardamos oportunidade para confirmar se no espólio da grande estudiosa (que acaba de ser objeto de tratamento técnico, sob a muito qualificada supervisão da Doutora Maria Manuela Delille, encontrando-se já à consulta na Sala Belisário Pimenta da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) existirão outros elementos indiciadores dos seus projetos vicentinos. Não esquecemos, por exemplo, que, para além da promessa do texto a que aludo na Nota anterior, a investigadora anuncia ainda mais três Notas: uma sobre a dança macabra (*ibidem*, 58-59, anotação 21 à primeira Nota); outra sobre um índice versando as obras completas do dramaturgo (*ibidem*, 59, anotação 26, da mesma Nota) e ainda uma sobre o Diálogo de Todo-o-Mundo e Ninguém (*ibidem*, 70, anotação 166). Mas o mais surpreendente é que na anotação 130 (*ibidem*, 66) a investigadora fala, com pormenores, de uma «edição crítica» do *Dom Duardos* pronta para entrar no prelo: «No *Prólogo* da edição crítica do *D. Duardos*, que tenho preparada, trato das redacções diversas na Tragicomédia, e das insignificantes pechas que a levaram ao Índice.»

<sup>30</sup> Pensamos na degradação do seu estado de saúde, desde logo, que lhe limitou muito as possibilidades de trabalho nos últimos anos de vida. Mas pesaram igualmente dificuldades próprias da época como as morosas viagens que semanalmente tinha de efetuar entre Coimbra e Porto, as necessidades de consagração às tarefas familiares ou ainda... a impossibilidade de aceder a um simples fac-símile da *editio princeps* da *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*. Veja-se o que nos diz a este propósito: «Infelizmente não a possuo. Estudei-a somente na Biblioteca Nacional de Lisboa (1877 e 1890); em Göttingen (em 1912). Não a ter constantemente à mão dificulta imenso os meus estudos.» (Cf. *ibidem*, 115, anotação 9 da 2.<sup>a</sup> Nota, publicada em 1913).

aparecido entre nós nas primeiras décadas do século XX (e que depois chegou a estar planeada em 1965, por ocasião das comemorações do 4.º centenário do nascimento do dramaturgo, sob direção do Doutor Lindley Cintra). Basta lembrarmos dos muitos defeitos de fixação textual e de anotação da edição integral publicada pela Sá da Costa (1942-44) que, como se sabe, por vários motivos, foi aquela que, de longe, maior circulação obteve entre alunos (e professores) do Ensino Secundário e da Universidade.

Para termos ainda mais consciência do atraso que o incumprimento do projeto de D. Carolina significou para os estudos vicentinos, lembremo-nos de que só em 2002 (168 anos após a edição de Hamburgo e 440 anos depois da *editio princeps*), sob a direção científica de José Camões, vem a lume uma edição (finalmente) credível das Obras de Gil Vicente abrindo (agora sim) caminho à realização de outro tipo de projetos no domínio dos estudos vicentinos: edições monográficas criteriosamente anotadas, desde logo; mas também outro tipo de estudos, centrados no enorme manancial linguístico e literário que representa o legado vicentino, tanto no quadro patrimonial da Língua Portuguesa como no âmbito mais vasto da cultura europeia.

## Bibliografia

- Albuquerque, Afonso de (1980), *Comentários do grande Afonso de Albuquerque, capitão que foi das Índias orientais em tempo do muito poderoso rei D. Manuel*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (4.ª edição conforme a segunda, prefaciada e revista por António Baião).
- Arasse, Daniel (1997), *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion.
- Asensio, Eugenio (1991) “Gil Vicente y su deuda com el humanismo: Luciano, Erasmo, Beroaldo”, in: *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Lisboa, Difel, 277-299.

- Baena, Visconde de Sanches de (1894), *Gil Vicente*, Marinha Grande Empresa Typographica.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (2003), «Rebelo, Jacinto Ignácio de Brito», in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. IV, 632-634;
- (2006) *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Braga, Teófilo (1898), *Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional*, Porto, Livraria Chardron sucessores, Lello & Irmão.
- Camões, José e Machado, João Nuno Sales (2010), “Wo’s in a name”? in: *A Custódia de Belém. 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 89-103.
- Castanheda, Fernão Lopes de (1979), *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, com introdução e notas de Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão.
- Correia, Gaspar (1975), *Lendas da Índia*, Introdução e revisão de Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão.
- Costa, Paulo José Lampreia (2002/2003), «Os textos literários nos programas escolares (1895-...). O lugar do texto vicentino», *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, 34/35, 98-105.
- Cunha, Carlos (2008), *O Nascimento da Literatura Portuguesa*, Braga, Editora Nova Educação.
- Faria e Sousa, Manuel de (ed.) (1972), *Rimas Várias de Lvis de Camões* (Edição comemorativa do V centenário da publicação de *Os Lusíadas*. Prefácio de Jorge de Sena, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.
- Freire, A. Braamcamp (1944), *Vida e Obras de Gil Vicente: Trovador e Mestre da Balança*, 2.ª ed. corr., Lisboa, Revista Ocidente (1.ª edição 1919).
- Hummel, Pascale (2000), *Histoire de l’Histoire de la Philologie. Étude d’un genre épistémologique et bibliographique*, Paris, Droz, 2000.
- Mateus, José Alberto Osório (1993), *Livro das Obras*, Lisboa, Editorial Quimera (coleção Vicente).
- (2002), «Vicente na edição romântica», in: J.A.O.M., *De Teatro e outras escritas*, Lisboa, Quimera, 258-262.
- Monteiro, José Gomes (1834), «Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente», in: *Gil Vicente, Obras*; correctas e emendadas pelo cuidado e

- diligencia de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro, Hamburgo, na officina typographica de Langhoff, tomo I, X-XLI.
- Moura, Vasco Graça (1994), «O toucado de Roma. Gaspar Correia, Erasmo, Gil Vicente e o mais que se verá», in: V. G. M., *Retratos de Isabel e outras tentativas*, Lisboa, Quetzal, 95-145.
- Ouguela, Visconde de (1890), *Gil Vicente*, Lisboa, Livraria A. Ferin.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2005), «Gil Vicente e a cultura clássica», *Revista Camoniana*, 3.<sup>a</sup> série, vol. 17, 49-63.
- Picchio, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*. Tradução de Manuel Lucena, corrigida e aumentada sobre a versão italiana, Lisboa, Editorial Cor.
- Ramalho, Américo da Costa (1969), «Algumas observações sobre o Latim de Gil Vicente», in: A. C. R., *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 159-173.
- Ramos, Noémio (2008), *Gil Vicente e Platão. Arte e Dialéctica*, Lisboa, Inês Ramos editor.
- Rebello, Jacinto Inácio de Brito (1913), *Gil Vicente* (de novo publicado, em versão refundida), Lisboa, Livraria Ferin.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (2010), *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Todorov, Tzvetan (2004), *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande*, Paris, Éditions du Seuil.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1949), *Notas Vicentinas. Preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Notas I a V (incluindo a Introdução à edição fac-similada do Centro de Estudios Históricas, de Madrid)*, Lisboa, Revista Ocidente.
- Vieira, Yara Frateschi et al. (eds.) (2004), *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, Por Ordem da Universidade.
- Vieira, Yara Frateschi (2004), «Introdução», in: Vieira et al., 2004, 5-20.