



A renovação dos estudos vicentinos e a sua repercussão nos programas e nas práticas pedagógicas

Autor(es): Bernardes, José Augusto Cardoso

Publicado por: Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/23762>

Accessed : 3-Nov-2017 23:20:22

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE LETRAS

MÁTHERESIS



VISEU • 1999

A RENOVAÇÃO DOS ESTUDOS VICENTINOS E A SUA REPERCUSSÃO NOS PROGRAMAS E NAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS*

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

1. O título da presente comunicação admite, desde logo, como lógico e natural o pressuposto de que a evolução num determinado campo do conhecimento tenha efectivas repercussões nas práticas pedagógicas que lhe estão ligadas.

É sabido que os contactos entre a investigação e a docência não universitária nem sempre são fáceis e, sobretudo, nem sempre são imediatos. De facto, para além da já conhecida (e sempre lamentada) escassez de articulação entre o investigador e o professor do Ensino Básico e Secundário, que só agora começa a ter algumas motivações e condições para se consagrar à formação contínua, é necessário acatar, em nome da mais elementar prudência, uma “fase moratória”, que permita aferir da validade e consistência dos novos conhecimentos e perspectivas, antes de os ajustar à realidade lectiva dos diferentes graus de ensino.

Para além das dificuldades institucionais a superar há, sobretudo, barreiras psicológicas a transpor. No que respeita ao primeiro plano, destaca-se a necessidade de um maior comprometimento da Universidade na formação contínua dos professores, divulgando de forma mais expedita, voluntariosa e eficaz o saber que cria e renova. No que toca às barreiras psicológicas, o problema é bem mais complexo mas não se vê outro caminho senão o da intensificação do conhecimento mútuo: é necessário que a Universidade protagonize mais iniciativas dirigidas aos professores, revelando-se mais disponível para responder a necessidades e expectativas daqueles que nela confiam e dela precisam; e é também imprescindível, por outro lado, que os colegas de outros níveis de Ensino vençam desconfianças

* Comunicação apresentada nas IX Jornadas de Formação de Professores (UCP/Viseu, 29 e 30 Abil/98).

e se habituem a ver a Faculdade que frequentaram como uma realidade dinâmica; e isto apesar das especificidades que a definem e que a fazem parecer, tantas vezes, uma instância irremediavelmente conservadora e pouco sensível nomeadamente às questões da aplicação pedagógica. De facto, e apesar dos mecanismos de controlo do conhecimento em que obrigatoriamente deve investir, a Universidade é a sede própria do saber em renovação. Tanto pela sua origem como pela própria natureza das missões que hoje lhe estão cometidas pelo poder político, é nela que pode legitimamente encontrar-se, em qualquer momento, o conhecimento “in actu”, inscrito numa tradição em devir. A ela — e por enquanto só a ela — se pode pedir o muito necessário equilíbrio entre o que deve permanecer e o que tem de mudar .

Ora, na área em que nos situamos, quase sempre se avança por aprofundamento ou por alteração de perspectiva e quase nunca por substituição radical, ao contrário do que sucede nas ciências naturais, por exemplo. Esta circunstância proporciona-nos desde logo o conforto de sabermos que a nossa desactualização é afinal sempre relativa e de algum modo inevitável, servindo esse conforto, pelo menos, para contrabalançar a natural angústia de quem se vê permanentemente confrontado com a insuficiência da sua formação inicial. Mas na nossa profissão (que é mais do que nenhuma outra, avessa a qualquer tipo de comodismo) foi sempre obrigatório descobrir formas sensatas de gerir o equilíbrio entre a tranquilidade e a inquietude. E ainda aí a Universidade é chamada a intervir, fazendo a triagem do saber novo, apresentando-o já numa fase de consolidação e inscrevendo-o num *continuum* que o torne reconhecível e aceitável.

Cumprida essa etapa, é enfim necessário levar a cabo a fase da aplicação didáctica. E aí, como todos sabem, os factores imponderáveis avolumam-se, sejam eles de natureza institucional, logística ou humana. Chegados a essa altura, porém, os professores só podem contar consigo próprios e com as qualidades que melhor os definem como profissionais: a versatilidade e o bom senso.

E embora se defenda o importante papel que cabe à Universidade no domínio da formação científica dos professores, tem de reconhecer-se que é nessa etapa final que se decidem os sucessos e os fracassos.

2. Quem hoje examinar uma Bibliografia Passiva da Literatura Portuguesa (coisa que, aliás, por desgraça, não existe entre nós em estado de sistematização minimamente aceitável) aperceber-se-á com facilidade de que existem quatro autores que funcionam como autênticos pólos gravitacionais: dois situados no século XVI (Camões e Gil Vicente), um no século XIX (Eça de Queirós) e outro no primeiro terço do século XX (Fernando Pessoa). Se a estes quatro nomes juntarmos Fernão Lopes, António Vieira e Camilo (que aliás, para além da sua valia intrínseca, ajudam a compreender os outros em termos de encadeamento histórico-literário) encontramos o cânone básico e irreduzível da Literatura Portuguesa até ao dealbar deste século. A visão patrimonial que deles procuram transmitir os programas do Ensino Básico e Secundário justifica-se assim, desde logo, não apenas pela sua valia estética, mas também pela sua centralidade cultural, no sentido mais amplo da palavra.

Como todos os outros autores canónicos que citei, Gil Vicente tem sido objecto de uma leitura estandardizada, com o objectivo expresso de facilitar a sua vulgarização na Escola. Essa visão cómoda e suficiente reduz-se muitas vezes a lugares-comuns que se repetem de manual para manual, sem a necessária fundamentação, funcionando mesmo, em alguns casos, como obstáculo psicológico a qualquer processo de reconversão, ainda que empreendido de forma ponderada e gradual.

Ao ocupar-me agora do teatro de Gil Vicente, na dupla perspectiva da investigação e do ensino, quero desde já declarar que pretendo situar-me dentro destes mesmos limites. Não se trata, neste momento, de propor nenhuma “revolução copernicana”, mas tão-só de partilhar algumas reflexões que tanto podem conduzir a alguns acertos na estratégia lectiva, como podem também confirmar linhas metodológicas já seguidas com maior ou menor fundamentação científica. Nesse sentido, pretendo, em primeiro lugar, estabelecer o diagnóstico das práticas pedagógicas mais correntes; numa segunda parte, tentarei reavaliar esses mesmos princípios à luz das orientações mais modernas dos estudos vicentinos; por fim, procurarei extrair algumas conclusões acerca do que pode resultar dessa reavaliação em termos de conteúdos programáticos e de estratégias lectivas, no Ensino Básico e Secundário.

Como é sabido, a fortuna crítica de Gil Vicente é relativamente tardia. As duas edições quinhentistas da *Copilaçam* (1562 e 1586) têm carácter póstumo e nunca se poderá apurar, com absoluto rigor,

qual a intervenção que nelas teve o autor. Depois, e durante os séculos XVII e XVIII, houve várias peças que circularam em folhetos soltos, sob controlo mais ou menos rigoroso da Inquisição. Mas a verdadeira redescoberta de Gil Vicente consuma-se com a edição de Hamburgo (1834), feita por dois portugueses exilados (Barreto Feio e Gomes Monteiro), a partir do exemplar da edição de 1562 que se encontra na Biblioteca de Goettingen¹. O reencontro consolida-se depois com o Positivismo biografista e filológico e vem até aos nossos dias, atravessando as diferentes orientações metodológicas que assinalam os estudos literários neste século, desde o impressionismo até ao estruturalismo e à crítica de inspiração marxista².

Considerados do ponto de vista dos objectivos, dos conteúdos e sobretudo dos princípios metodológicos em que assentam, os programas de Português dos últimos 30 anos, revelam bem, na instabilidade que os assinala, a grande parábola descrita pelos estudos literários neste lapso de tempo, na Universidade e fora dela. Porém, e ao contrário do que sucede com outros autores, as correntes mais recentes nunca infirmaram a visão tradicional dos autos vicentinos, essencialmente firmada pela história literária, desde Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Braamcamp Freire a António José Saraiva. Houve, é certo, versões programáticas que chamavam mais a atenção para a análise das categorias dramático-narrativas de cada peça (o espaço, o tempo, a personagem, a acção), outras que insistiam na “actualidade” da sátira vicentina, inscrevendo-a implicitamente na dinâmica da luta de classes, mas, de uma maneira ou de outra, e a fazer fé nos programas e no próprio material de apoio à sua execução (manuais, edições escolares, “sebentas” com linhas de leitura, etc.), o tratamento didáctico-pedagógico dos autos de Gil Vicente parece ter estado fundamentalmente subordinado a três princípios que se articulam entre si, e que passarei a referir:

¹ Já em 1826, no prefácio do *Parnaso Lusitano*, Almeida Garrett alude a um projecto de edição do “nosso Plauto” e é muito provável que a edição de Hamburgo tenha sido levada a cabo sob sua sugestão.

Sobre a importância desta edição para a fortuna crítica de Gil Vicente ao longo de todo o século XIX, veja-se de J. Osório Mateus, “Vicente na edição romântica”, in *Homenaxe à Profesora Pilar Vázquez Cuesta*. Universidad de Santiago de Compostela, 1996, p.471-74.

² Para uma resenha dos estudos vicentinos desde a emergência e institucionalização dos estudos literários até aos nossos dias, veja-se o meu *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra, Por ordem da Universidade, 1996, p. 9-36.

i — Em primeiro lugar, figura o princípio de que Gil Vicente é um dramaturgo cómico. Esta ideia, centrada numa visão rarefeita da *Copilaçam*, valoriza as farsas de forma muito particular, enquanto textos dirigidos à cumplicidade dos espectadores imediatos e mediatos, com o desígnio mais ou menos manifesto de assimilação satírica.³ Nesta perspectiva, uma conhecida tipologia de Bergson tem servido de instrumento para análises mais ou menos conseguidas de algumas personagens (“cómico de carácter”) e situações verbais (“cómico de linguagem”) ou não-verbais (“cómico de situação”) ⁴.

Ainda neste plano, e partindo do conceito de “carnaval”, proposto por M. Bakhtin, têm-se feito algumas extrapolações (pouco convincentes), no sentido de ler o cómico vicentino num quadro de subversão derisória e contra-oficial, relativamente aos valores e às instituições dominantes⁵.

ii — Em segundo lugar, situa-se o princípio de que o dramaturgo é um retratista da sociedade portuguesa do século XVI.

Culminando uma série de juízos deste tipo que fazem de Gil Vicente um autor realista (ou um cronista dramático), Vitorino Nemésio, haveria de comparar o seu teatro à referência cimeira do realismo oitocentista que é a *Comédie Humaine* de Balzac, identificando a arte vicentina como uma “verdadeira demografia do século XVI português”⁶; nesta mesma linha, a maioria dos historiadores que se ocupam da sociedade quinhentista não passam

³De entre as muitas monografias recentes sobre a farsa enquanto género do teatro tardo-medieval, destaca-se um trabalho da autoria de Bernadette Rey-Flaud sugestivamente intitulado *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique*. Genève, Librairie Droz, 1988.

⁴A tipologia em questão tem sido largamente utilizada pela crítica literária e aparece consagrada num ensaio publicado pela primeira vez em 1940 (*Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F.)

⁵Sobre a reduzida aplicabilidade do conceito de Bakhtin ao teatro de Gil Vicente, veja-se o meu estudo já citado (p. 333-49).

⁶A expressão é utilizada numa conferência proferida pelo autor em 1936, em Bruxelas, sob o título, “Gil Vicente, floresta de enganos” e editado depois pela Editorial Inquérito em 1941. Encontra-se hoje disponível no volume póstumo *Quase que os vi viver*, Lisboa, Bertrand, 1982, p.11-58.

sem convocar as figuras do teatro vicentino para extrair conclusões de carácter sociológico ou mental⁷.

O acolhimento desta ideia, que ganha, por vezes, foros de um verdadeiro lugar-comum, enlaça-se num outro tópico que tem passado sem exame crítico: o de que, mais do que o dramaturgo que se insere numa determinada tradição artística, Gil Vicente é sobretudo o observador cáustico das disfunções provocadas na sociedade portuguesa pela expansão marítima centrada no comércio das especiarias orientais. Deste modo, é fácil cair na tentação de ver especificidades portuguesas em figuras como o Escudeiro, a Alcoviteira, a mulher enganosa, o clérigo que quer bispar, o Lavrador que se queixa da opressão social, ou mesmo os velhos e velhas serodiamente enamorados, etc., etc.

iii — Neste breve inventário dos tópicos mais comuns, resta, por fim, mencionar a ideia de que o autor se assume como defensor de uma determinada ordem moral e política (dizendo-se, por isso, muitas vezes, que a sua sátira incide sobre figuras-tipo mas não sobre instituições, preservadas em nome de uma ideia de ordem moral e axiológica).

Este princípio encontra sobretudo legitimidade em algumas das coordenadas contextuais que balizam a produção vicentina. Está sobretudo em questão, a este propósito, a circunstância de Gil Vicente ser autor de um “teatro de Corte”, com tudo o que isso implica em termos de alinhamento ideológico e em termos de compromisso político e moral⁸.

⁷O recurso dos historiadores ao teatro de Gil Vicente como base documental encontra-se nos melhores trabalhos, desde a chamada *História de Barcelos* a duas obras de publicação recente: a *História de Portugal*, de José Mattoso (Círculo de Leitores/Estampa, Vol. III, 1993, coordenado por Joaquim Romero de Magalhães) e a *Nova História*, de Oliveira Marques (Presença, Vol. V, 1998, coordenada por João José Alves Dias), sem acautelar, algumas vezes, a especificidade artística dos textos.

Apesar de tudo, nos dois volumes citados (e em especial no muito recente volume da *Nova História*), encontra-se, pela primeira vez em estado de sistematização crítica, informação rica e abundante para a compreensão das coordenadas contextuais da obra vicentina. A este respeito, destacam-se, nomeadamente, os seguintes capítulos: VII, “A estrutura social e o seu devir”, — p.247-376; X, “As realidades culturais”, p.447-504 e XI, “Os valores artísticos”, — p.505-617.

⁸Esta ideia foi bastante enfatizada no âmbito da crítica histórico-positivista (Teófilo Braga e Braamcamp Freire, sobretudo), vindo mais recentemente a encontrar expressão desenvolvida no trabalho de um vicentista britânico Laurence Keates,

Aceitando o pressuposto de que estas ilacções reproduzem com alguma fidelidade o entendimento mais comum que se tem do autor em causa e que, de uma maneira ou outra, elas acabam por determinar as orientações pedagógicas mais correntes, pode pois perguntar-se: como reagir perante estas acepções tão arreigadas? Continuar a aceitá-las de forma irrevocada? O bom senso parece aconselhar, pelo menos, um exame mais cuidadoso dos princípios em que se inspiram. E parece não existir melhor roteiro para esse exame do que as conclusões que têm vindo a lume nos últimos anos, publicadas pela já relativamente extensa comunidade de vicentistas, espalhados — pode bem dizer-se assim — pelos quatro cantos do mundo⁹.

3.1. Começamos pela emblematização cômica do teatro vicentino. De facto, só isolando uma ou outra peça e, dentro dela, uma ou outra situação ou personagem, é possível dizer que Gil Vicente é um “autor cômico”. É indubitável que o cômico desempenha um importante papel no conjunto da obra de Mestre Gil e em alguns dos seus autos em particular. Mas está, de facto, muito longe de constituir um elemento estético subordinante, seja qual for o nível de análise em que nos coloquemos.

O que acontece, creio eu, é que nós, leitores, professores e organizadores de programas de finais do século XX, somos mais atraídos pelo cômico (que, em muito aspectos, constitui uma forma de comunicação transversal em termos de tempo e de espaço) do que por outros registos de sentido; e logo somos levados a intuir aí uma boa oportunidade para captar a adesão emotiva (e até catártica) dos alunos.

De facto, poder suscitar o riso de jovens de finais do século XX à custa de situações e caracteres criados quase quinhentos anos antes, parece representar um expediente pedagógico de efeito seguro, ao mesmo tempo que se presta a ilustrar o princípio “milagroso” de que a Arte (e o Teatro em particular), para além da densidade

justamente intitulado *Court Theatre in Gil Vicente* (1960), entretanto publicado em português (Teorema, 1988).

⁹Para uma percepção da abundância e diversidade da bibliografia vicentista examinem-se as seguintes Bibliografias: Maria Luísa de Castro Azevedo, *Bibliografia vicentina*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1940; Constantine S. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography* (1940-1975), London, Grant & Cutler, 1980; idem “Supplement to a Gil Vicente Bibliography (1940-1976)” in *Segismundo*, XXXV-XXXVI (1982, p. 9-25; idem, “Gil Vicente Studies”, in *Luso-Brazilian Review*, XXIX (1992), p.100-111.

antropológica que revelam, constituem uma forma de comunicação mediata e diferida, mas excepcionalmente durável. Ora, embora não contestando a razoabilidade deste raciocínio e a legitimidade deste tipo de aproveitamento, convém não perder de vista, pelo menos, dois dados objectivos:

a — não há uma única peça vicentina global e estritamente cômica;

b — o cômico funciona no teatro vicentino como estratégia de comunicação subordinada a outros desígnios.

Nesta medida, e embora não coarctando a ninguém (e muito menos aos alunos) o sabor pitoresco de algumas tiradas jocosas, importa muito não perder de vista o seu enquadramento co-textual (o auto em que se integram) e macro-textual (a globalidade da obra vicentina). Se o fizermos bem, verificaremos que o cômico se subordina estreitamente à Sátira, por exemplo (que pode englobar o cômico, mas não se confunde com ele).

E compreenderemos ainda melhor este fenómeno se relembrarmos as circunstâncias de criação e representação dos autos, feitos e divulgados na Corte e, por conseguinte, dirigidos a um público que importava não só fazer rir mas também influenciar no sentido de uma moralização política e doutrinal, confrontando-o inclusivamente com a responsabilidade dos seus próprios erros ou incumprimentos.

3.2. Os outros dois aspectos combinam-se entre si de forma ainda mais nítida. A ideia de um Gil Vicente mais vinculado ao Real do que à Arte, por exemplo, parte da concepção errónea de que os principais modelos do seu teatro são de natureza experiencial. Ora sabe-se hoje (porventura soube-se sempre, mas sublinhou-se menos) que não é bem assim. Independentemente do envolvimento realista que preside a alguns autos, o teatro vicentino entronca numa tradição perfeitamente constituída sob o ponto de vista técnico e morfológico, que se estende sobretudo pelos países meridionais da Europa durante pelo menos os séculos XV e XVI. Farsas, moralidades, *sotties*, mistérios, milagres, eram géneros razoavelmente codificados, bem conhecidos do público das cidades italianas ou francesas, por exemplo, com destaque para aquelas em que predominava a organização burguesa e comunal da vida.

Lendo hoje as peças dessa época (muitas das quais, por sinal, só recentemente ficaram acessíveis ao leitor interessado do século XX¹⁰), desvanece-se um pouco a ideia de que o teatro vicentino mergulha exclusivamente as suas raízes na realidade portuguesa de Quinhentos. Surprende-nos, afinal, quando vemos que não é só no teatro vicentino que o vilão se queixa e ambiciona subir na escala social, que a mulher astuta se vale da ingenuidade e da ambição material do marido para o enganar, que o Escudeiro quer parecer o que não é, que os Velhos são ainda tomados pelas ilusões do Amor; como vemos ainda que a espécie humana, alegorizada pelas mais diversas formas, se debate incessantemente entre o dever do Bem e a pulsão do Mal.

Todas estas situações e personagens integram afinal uma gramática do teatro europeu que foi do conhecimento de Gil Vicente e que foi por ele adaptada em função de determinadas condicionantes contextuais e também em função de linhas de temperamento estético muito próprias. E assim, aquilo que tomamos como indicador de realismo quase factual constitui, em boa verdade, o ponto de chegada de um processo de imitação artística, cujos contornos se têm vindo a tornar mais claros à medida que se vão conhecendo os modelos arquitecturais em que assentam. A sua crítica às personagens e aos quadrantes sócio-mentais que elas representam é, de facto, herdada de uma determinada tradição e ajustada à realidade epocal num registo de razoável versatilidade. Ignorar esse facto significaria, na prática, o mesmo do que ler, por exemplo, o Realismo queirosiano sem o conceber primeiro no quadro das suas matrizes estéticas e doutrinárias...

Antes de fazer repercutir esta asserção nas nossas práticas pedagógicas, convém muito que tomemos nós inteira consciência dela. À primeira vista, parece que esta consciência pode levar a um certo desencantamento ou mesmo a uma desactivação ideológica dos autos vicentinos; mas não se trata disso; está em causa, outrossim,

¹⁰ Apesar da existência de alguns esforços editoriais de grande mérito que remontam ao princípio deste século, os grandes "recueils" só recentemente vieram a lume, beneficiando de novas descobertas e de novos métodos de edição crítica. Depois do famoso e ainda útil *Recueil Trepperel* (Eugène Droz, 1935), que abrange vários géneros teatrais, vêm aparecendo algumas colectâneas genológicas, das quais se salientam: *Moralités françaises. Réimpression fac-similé de vingt deux pièces allégoriques imprimées au XV e et XVI siècle*, avec une introduction de Werner Helmich, Genève Slatkine, 1980 e o *Recueil de farces (1450-1550)* — par André Tissier, Genève, Droz, 1986-1990.

reavaliar a obra de Gil Vicente numa perspectiva estética, destacando-a das visões estritamente documentalistas que até aqui têm predominado. Com esta atitude, a dramaturgia portuguesa do século XVI abre-se às grandes correntes do teatro ocidental dos séculos XV e XVI, integrando-se naturalmente no vasto quadro artístico e doutrinal da Europa cristã, que assistia ao desmoronamento da sociedade trinitária, enquanto sobre ela se erguia lentamente uma outra (de natureza estamental), em que tinham lugar o inconformismo, a ambição e a transferência de regalias entre grupos sociais¹¹.

Desta forma — e só desta forma — se compreende que a sátira de Gil Vicente, como a sátira dos seus predecessores e contemporâneos em geral, tenha poupado as instituições, nomeadamente a Igreja e o Poder Régio. É que elas representavam a única garantia de que as transformações sociais poderiam ocorrer de forma mais ou menos pacífica, como realmente sucedeu na Europa até 1789.

4. Do que fica exposto pode assim deduzir-se que alguns lugares-comuns acerca do teatro vicentino carecem, de facto, de alguma correcção. De entre os factores que mais justificam esta correcção destaca-se, em primeiro lugar, o progresso dos estudos sobre o teatro medieval (particularmente assinalável nos últimos 20 anos), que começa a repercutir-se sobre a avaliação textual e contextual da dramaturgia portuguesa, vicentina e pós-vicentina.

Do contacto fecundante entre estes dois domínios, há a esperar ainda muitos resultados; mas é desde já possível, com base no caminho percorrido, fazer ressaltar algumas linhas de força, que corrigem sensivelmente o entendimento da obra de Gil Vicente e que obrigam a repensar tanto o seu lugar nos *curricula* como o próprio aproveitamento pedagógico que os seus textos podem inspirar:

¹¹A passagem da hierarquia trinitária típica da Idade Média para a sociedade estamental resulta directamente da mobilidade social e começa a operar-se entre nós, justamente, a partir de finais do século XV. Embora o domínio dos dois estados de cúpula (o clero e nobreza) não fosse intrinsecamente questionado, a terceira ordem fragmenta-se em vários grupos que logram obter representação autónoma no plano político e jurídico.

Para um melhor esclarecimento deste assunto, consulte-se a manual de Ivo Carneiro de Sousa (*História de Portugal moderno. Economia e sociedade*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996, p. 184 e ss.) e o capº VII do já citado volume da *Nova História*, redigido por João Cordeiro Pereira.

i.— Assim, e com base em trabalhos como os de António José Saraiva, María Luisa Tobar, Constantine Stathatos, ou Stephen Reckert¹², não pode deixar de considerar-se que Gil Vicente é efectivamente um dramaturgo de raízes e de repercussões europeias. A sua obra insere-se numa gramática (explícita e implícita) do teatro tardo-medieval, nomeadamente no que se reporta à expressão francesa e, nessa medida, para além dos sempre momeados modelos ibéricos (Juan del Encina, Lucas Fernández e Torres Naharro¹³), ganham importância matricial os grandes géneros que integram essa gramática pluri-idiomática, com particular destaque para a farsa, a *sottie*, a moralidade e o mistério¹⁴.

ii — Na diversidade genológica que os caracteriza, os autos de Gil Vicente sustentam entre si nexos marcantes de intertextualidade homo-autoral, o que os afasta de uma concepção inorgânica e os aproxima verdadeiramente da noção de macro-texto; em consequência disso, a *Copilaçam*, é porventura um dos primeiros (senão o primeiro) grande livro impresso de teatro da Europa, concebido por um só autor, mesmo que a sua intervenção na reunião dos textos não tenha ido até ao fim;

iii — Globalmente consideradas, as peças de Gil Vicente assentam em algumas constantes estéticas, que as modulam transversalmente, conferindo-lhes coesão e coerência. De entre essas constantes, as que detêm maior importância estruturante parecem ser

¹²Para um contacto mais directo com os trabalhos dos autores aqui mencionados, remeto para as Bibliografias antes citadas e para a Parte I do meu *Sátira e Lirismo*, em especial as p. 126-40.

¹³Idem, p. 107-25.

¹⁴De fora deste rol genológico de ascendência transpirenaica, fica a comédia, que como provaram já I. S. Révah (“La comédie dans l’oeuvre de Gil Vicente” in *Bulletin d’histoire du théâtre portugais*, t. I (1950), p.1-32.) e Stephen Reckert, (“Gil Vicente e a génese da comédia espanhola”, in *Temas vicentinos*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p.139-150) tem sobretudo raízes e repercussões ibéricas.

Para uma melhor compreensão do papel na comédia na obra vicentina, vejam-se ainda de René Pedro Garay, *Gil Vicente and the Development of the Comedia*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1988 e de María Luisa Tobar “La estrutura de la comedia vicentina”, in *Messana. Rasegna di studi filologici, linguistici i storici*, Nuova Serie (1990), p.41-72.

a Sátira e o Lirismo, que interactuam em termos de conjunto ou, por vezes, no interior de cada auto, de forma a configurarem uma vertente negativa e uma vertente positiva, um Ser e um Dever Ser.

iiii — Enquanto textos destinados ao palco, os autos vicentinos revelam uma pluri-codificação que torna muito promissora e iluminante a sua aproximação a outras formas de arte (como a música, a pintura e a escultura) e a formas de representação mental e antropológica do domínio da teologia ou da etnografia. Neste âmbito, e apesar da existência de alguns ensaios bastante conseguidos, há ainda um enorme campo de trabalho multidisciplinar a desenvolver e talvez um riquíssimo leque de experiências pedagógicas a levar à prática¹⁵.

5. Depois de enunciar sumariamente aquilo que me parecem constituir algumas das tendências de reconversão mais importantes nos estudos vicentinos actuais, interessa agora reflectir acerca das implicações que daqui podem resultar em termos de estruturação programática e em termos de estratégia lectiva.

Neste âmbito, a primeira questão que se coloca é a de saber se as 5 peças que integram actualmente os programas de Português do 9º ao 10º ano são suficientes em termos de extensão e são representativas no plano estético.

5.1. Quanto ao primeiro aspecto da questão, não tenho grandes dúvidas em considerar aceitável a inclusão obrigatória de uma só peça no programa do Ensino Básico. E tendo em consideração

¹⁵ De entre os trabalhos que versam o papel da música no teatro vicentino, destaco Albin Beau (“A música na obra de Gil Vicente”, in *Estudos I*. Coimbra, Por ordem da Universidade, 1959, p.219-250) e Danièle Becker (“De la musique dans le théâtre réligieux de Gil Vicente”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol.XXIII (1987), p. 461-486).

A repercussão de outros sistemas artísticos nos autos foi também recentemente afluída por Paulo Pereira (“Gil Vicente e a contaminação das artes: o caso do Manuelino”, in *Temas vicentinos*, p.101-38) e, numa outra perspectiva, em alguns ensaios de Maria José Palla contidos no volume intitulado *A palavra e a imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a arte quinhentista*, Lisboa, Presença, 1996).

As grandes correntes artísticas que assinalam a primeira metade de Quinhentos (na Arquitectura, Escultura, Pintura, Música e outras artes como o vitral, a tapeçaria, a azulejaria e a ouriversaria) encontram-se bem estudadas no já citado no volume da *Nova História*, no capº XI, redigido por Joaquim Oliveira Caetano, Jorge Muchagato, Maria João Vilhena de Carvalho e Rui Vieira Nery.

os objectivos desse nível de Ensino e os objectivos gerais da disciplina de Português, creio bem que o *Auto da Barca do Inferno* contém amplas potencialidades de exploração didáctico-pedagógica, quer em termos de compreensão do modo dramático, quer em termos de subsequente produção de discurso por parte dos alunos, em termos de paráfrase e análise crítica.

Uma alternativa (aliás óbvia) capaz de cumprir esses mesmos desígnios seria, sem dúvida, o *Auto da Barca do Purgatório*, igualmente rico sob o ponto de vista da representatividade ideológica e talvez ainda mais ilustrativo sob o ponto de vista estético, com o pregão do Bem a surgir de forma mais nítida na voz do Anjo (funcionando, por isso, como contrapeso lírico da reprovação satírica) e com a humanidade das personagens em julgamento a destacar-se de forma mais impressiva e atraente, no jogo moral da *Condenação vs Salvação*. Já se aceita com mais dificuldade que o *Auto da Índia* constitua uma alternativa ao *Auto da Barca do Inferno*: lida a esse nível, a farsa em questão pouco mais pode valer do que uma sátira ao marido ambicioso que vai à Índia. Como é sabido, os sentidos do texto estão longe de se esgotar aí, mas afigura-se difícil, nas condições em causa, exceder essa visão redutora do texto (que aliás aparece amplamente vulgarizada nos manuais escolares e nos livros de apoio).

No que respeita aos autos de leitura obrigatória ou alternativa que estão previstos nos programas do Secundário haverá talvez outro tipo de objecções a fazer. Assim, a circunstância de os alunos do 10.º ano, área A deverem optar entre a — os autos de *Inês Pereira* e da *Índia* e b — *Barca do Inferno* e *Alma*, (com a possibilidade, sempre quimérica, de lerem ainda extensivamente a *Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela*), devendo os seus colegas da área B escolher entre o *Auto da Feira* e o *Auto da Índia*, afigura-se, no seu todo, bastante discutível.

Pode desde logo contestar-se que mesmo num regime de opções, o *corpus* vicentino posto à disposição de alunos e professores não ultrapasse os 5 autos (não contando com a peça incluída no rol da leitura extensiva). Não se contraria tanto o facto de, mesmo na área das chamadas Humanidades, os alunos se ficarem pela leitura obrigatória de apenas dois autos de Gil Vicente: a nossa experiência de professores (e também a própria recordação dos alunos que fomos) prova que é preferível tratar bem poucos textos, deixando ao aluno notícia aliciante de outros, em vez de os submeter a um tratamento pedagógico inadequado, em termos de tempo e de orientação crítica.

O que se pode pôr em questão é que se coloquem em alternativa autos que ocupam lugares tão diferentes no espectro de criação do autor e que, à partida, não deveriam excluir-se mutuamente. Assim, se numa base de homologia genológica, pode compreender-se a escolha entre *Inês Pereira e Índia* (como se compreenderiam alternativas do género *Inês Pereira/Juiz da Beira* ou *Velho da Horta* ou mesmo *Físicos e Agravados*) já não se percebe bem a base de sustentação que suporta a possibilidade de opção entre a *Barca do Inferno* (mais uma vez se esquece a *Barca do Purgatório*) e o *Auto da Alma*.

Exceptuando em alguma medida o *Breve Sumário da História de Deus* — de leitura reconhecidamente difícil para alunos deste nível —, não há nenhuma moralidade vicentina que repita o *Auto da Alma*, em termos de morfologia e tónicas semânticas. Para além da representatividade praticamente insubstituível que daí resulta, este auto contém ainda, em meu entender, enormes potencialidades didáctico-pedagógicas, que tanto podem centrar-se nos mecanismos de construção do discurso persuasivo como nas linhas de delimitação entre o Bem e o Mal, tão do tempo de Gil Vicente e tão do nosso tempo.

Aceita-se menos mal a alternativa consignada na área B do 10.º ano, mas compreender-se-ia melhor que o *Auto da Feira* fosse equiparado ao *Auto de Mofina Mendes*, por exemplo, alargando assim um pouco o *corpus* mínimo contemplado nos programas sem deixar de observar um critério assente nos géneros.

5.2. Mesmo assim, com todas as correcções que podem fazer-se aos programas, não há dúvida de que é sobre o professor que recai a responsabilidade da eficácia pedagógica. Independentemente da gestão que cada um entenda fazer dos conteúdos, em termos de tempo e de orientação estratégica, há pelo menos duas incumbências a que ele não pode furtar-se, mormente no 10.º ano: a de alargar os horizontes dos alunos para além das fronteiras dos autos estudados na aula, tendo em conta que eles emanam de um conjunto macro-textual muito mais amplo e remetem para uma forte personalidade criadora; e, sobretudo, fica cometida à sua competência e ao seu talento a responsabilidade de combinar informação e fruição (só assim se entende o estudo da literatura nestes níveis de Ensino), de tal forma que cada uma das vertentes possa potenciar a outra.

De entre os vários focos científico-pedagógicos que podem suportar esta perspectiva, o género é talvez o que se revela mais promissor e rendoso. De facto, orientar a leitura de um auto em

função das marcas do género em que este se inscreve, para além de manter visível o horizonte histórico-teatral que envolve o autor, instaura orientações de interpretação dos próprios textos, numa base de algum controlo e rigor, obstando nomeadamente a leituras fantasiosas e improcedentes.

A título de exemplo, atentemos brevemente no que pode suceder a este propósito com o *Auto da Índia*. Lida fora do seu quadro genológico, esta peça (datada de 1509) tende para ser entendida como um retrato satírico e jocoso, que incide sobre a mulher infiel e sobre a credulidade do marido soldado e viajante. Ora, a verdade é que, apesar de assentar em alguns marcos plausíveis, esta leitura esclarece-se e completa-se, à luz das grandes características da farsa. De facto, se pensarmos que uma das grandes linhas definidoras do género sob o ponto de vista temático é o Engano, normalmente perpetrado por uma mulher astuta e sensual, face a um marido cego pela ambição material e desleixado em relação aos valores da honra, ver-se-á que, realmente, Constança é bem uma mulher farsesca e o marido enganado é o sucedâneo perfeito do negociante sagaz mas sexualmente neutralizado que a farsa parece já ter herdado do “fabliau” francês. Neste caso, o “marido cuco” é aqui apresentado com as vestes de circunstância do marinheiro lusitano que acorre ao rio de Meca, pelejando e roubando, na mira de um “quinhão” que, apesar de alguns contratempos, se adivinha compensador. Entretanto, e tal como acontecia ao comerciante que se ausentava amiúde de casa por períodos relativamente longos, o soldado português não cuida das riquezas que lhe ficam na metrópole: é justamente essa a crítica que lhe faz o Escudeiro castelhano, enquanto se aproveita da sua incúria.

Os vários tipos de Engano que se desenvolvem ao longo da fábula permitem estabelecer com nitidez o movimento dialéctico dos vários Sujeitos e Objectos da intriga farsesca, bem como a delimitação do seu próprio grau e natureza: o engano de Constança em relação ao marido varia consoante este se encontra ausente (traduz-se então em actos) ou presente, na cena final (traduzindo-se então em palavras); como se distingue do engano de que é vítima o Escudeiro Juan de Zamora, aliciado para um encontro que depois lhe é negado. Do mesmo modo, e embora situados em níveis diferentes de consecução, os Escudeiros são, eles próprios, agentes de engano em relação ao marido ausente: enquanto Lemos leva por diante os seus propósitos, o Escudeiro castelhano é, por sua vez, flagrantemente burlado; por fim, a criada pode ser vista como agente

de engano em relação à Ama e de desengano em relação aos espectadores, a quem revela a verdade, ao mesmo tempo que diminui a dignidade do Escudeiro Lemos, quando evidencia a sua incapacidade para celebrar condignamente os seus amores (naquilo que representaria, simbolicamente, a consumação absoluta do seu domínio sobre Constança), uma vez que, por escassez de recursos, não pode senão mandar a moça por “uma quarta de cerejas e um ceitel de breguigões”.

Visto sob o ângulo do Engano (eixo invariável da farsa) o *Auto da Índia* excede a linearidade interpretativa presente na grande maioria das linhas de leitura sugeridas nos manuais e nas edições escolares. Não deixa de remeter para o contexto português do início do século de Quinhentos (são numerosos os indícios e os informantes que para ele remetem, configurando, aliás, a dimensão realista e farsesca das categorias dramáticas do tempo e do espaço), mas o que no texto mais sobressai é um código perfeitamente definido, assente na existência de uma intriga, na verosimilhança de personagens e situações e, sobretudo, como se viu, na linha temática do Engano, verdadeiro motor da acção e envolvimento activo ou passivo de todos os actantes e circunstantes.

Apesar do trabalho de preparação ante-textual que isso requer, a integração de tónicas deste tipo na apreciação dos textos vicentinos, parece conter claras potencialidades de aproveitamento didáctico, que pode inclusivamente conduzir ao esclarecimento dos valores da farsa, enquanto género teatral e à sua comparação com os valores em que assenta a ordem social no tempo de Gil Vicente, anotando nexos e divergências.

E desta forma, ajustando a renovação científica à prática pedagógica, os professores de Português podem continuar a tirar pleno partido da presença de Gil Vicente nos programas, consumando, de uma só vez — porque a riqueza plural dos textos assim o permite — objectivos informativos e formativos, sejam eles de natureza linguística, estética ou cultural.