

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA

Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa

Coordenação Científica:
Cristina Pimentel e Paula Morão

Edição
Maria Luísa Resende | Ricardo Nobre
Rui Carlos Fonseca

Gil Vicente em modo de resistência

José Augusto CARDOSO BERNARDES*

1. A figura e a obra de Gil Vicente sempre colocaram problemas especiais de reconhecimento histórico-cultural. Basta percorrermos as histórias da literatura ou do teatro, das mais antigas às mais recentes, para concluir como tem sido difícil encontrar um lugar estável para aquela que é, afinal, uma das pedras angulares da cultura portuguesa.

Em geral, o autor surge no capítulo dedicado ao Humanismo e ao Renascimento, mas poderia também fazer parte do capítulo anterior, que abrange a Idade Média.

O organizador pode ainda escolher uma solução de compromisso reservando a Gil Vicente o lugar indefinido de *autor de transição*.

Ao enfrentarem este mesmo problema, António José Saraiva e Oscar Lopes, autores da mais influente e lida História da Literatura Portuguesa publicada até aos nossos dias, declararam no preâmbulo do capítulo que dedicam ao dramaturgo:

O estudo da obra dramática vicentina deve preceder o das outras personalidades ou correntes renascentistas, quer por razões cronológicas, quer pelo facto de tal obra se poder encarar como acabamento das melhores tradições do teatro medievo europeu. É surpreendente que a emergência de uma tal personalidade de síntese se tenha verificado num país onde essas tradições dramáticas medievais não parecem ter florescido de um modo brilhante, ou sequer, hoje, distintamente perceptível. Mas seria inexacto ver os autos de Gil Vicente apenas como últimos e amadurecidos frutos de uma cultura prestes a

* Universidade de Coimbra | augusto@ci.ucp.pt

murchar. Graças a certos elementos doutrinários e estéticos, o teatro vicentino também participa, entre nós, de uma incipiente atmosfera humanista e renascentista, que as condições históricas já referidas mal deixaram sobreviver à carreira do dramaturgo. Por outro lado, a despreconceituosa diversidade das suas fontes, estruturas e tonalidades comunica a esse tão saboroso teatro uma vivacidade que, por vezes, o torna extraordinariamente moderno, embora, se medíssemos a obra vicentina pela mais racionalizada ou formalizada estética dos clássicos posteriores (e até dos românticos e realistas), pudesse dar a impressão global de uma certa e desconcertante heterogeneidade.¹

A dificuldade em situar Gil Vicente num determinado quadro estético (o da Idade Média) que não coincide com as referências cronológicas mais usadas (o século XVI é já convencionalmente o século do Classicismo renascentista) é de algum modo agravada em função de dois fatores: a ampla diversidade da obra em apreço e a questão do seu vínculo com determinadas matrizes.

Não vou hoje ocupar-me da questão da diversidade. Limitar-me-ei a recordar o que é óbvio: seria bem mais fácil encontrar um lugar para Gil Vicente nas ditas histórias da literatura se ele tivesse escrito apenas farsas, ou moralidades ou mistérios. Mas sabemos que ele cultivou estes e ainda muitos outros géneros de registos morfológicos e estilísticos bem afastados entre si. Esta circunstância dá origem a ocorrências temáticas e composicionais de muito tipo e contribui para dificultar a circunscrição do autor num determinado quadro homogêneo.

1 Cf. *História da Literatura Portuguesa*, p. 189.

O manual em apreço foi pela primeira vez publicado em 1958, visando o público dos liceus, e viria a ser objeto de constantes reconversões, refletindo as novidades da investigação e as mudanças que se iam operando na maneira de pensar dos organizadores.

Segundo a grande maioria dos historiadores da literatura e do teatro, Lopes e Saraiya integram Gil Vicente no capítulo consagrado a uma terceira época, intitulada "Renascimento e Maneirismo", o mesmo em que figuram Sá de Miranda, Camões ou João de Barros, entre outros. A avaliar pelos estudos consagrados ao mesmo autor por A. J. Saraiya, pode contudo deduzir-se que a sua opção pessoal seria outra. A este propósito, veja-se a correspondência trocada entre Lopes e Saraiya em março de 1972 (carta de Lopes datada de 10 e resposta de Saraiya de 13 de março).

Parante a proposta do primeiro de separar várias etapas do século XVI, Saraiya manifesta o seu distanciamento relativamente ao conceito de Maneirismo. Ainda assim, contrapõe um ordenamento de base natural, que inclui Gil Vicente: A- Manuelino (Gil Vicente, *Cancioneiro Geral*, Bernardim, etc.); B- Tentativa humanista e sua recuperação (Sá de Miranda, António Ferreira, Vasconcelos, Heitor Pinto, Camões); C- Os maneiristas (Bernardes, Agostinho da Cruz, Rodrigues Lobo, Tomé Pinheiro da Veiga, Alvares do Oriente, etc.); D- Barroco (Vieira, Francisco M. de Melo, Brás Garcia de Mascarenhas, *Fénix Renascida*, etc.); E- Pseudo-barroco (A. J. da Silva e outros joaninos, "que já só são barrocos nas roupagens", cf. *Correspondência*, p. 327).

O segundo fator — o das matrizes — é igualmente referido por Lopes e Saraiya no fragmento antes transcrito e é de natureza igualmente complexa. Afinal, quando se fala de *matrizes* ou de *modelos* estamos quase sempre a ponderar até que ponto Gil Vicente é ou não uma figura do Renascimento, a par de Garcia de Resende, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, para falar de nomes que lhe são contíguos na ordenação histórico-literária. Estamos igualmente a ponderar se, sendo essa a sua *família natural*, podemos ou não definir ainda um pouco mais o quadro periodológico que lhe corresponde, entrando em linha de conta, pelo menos, com o espaço ibérico².

É a essa pergunta, aparentemente simples, que vou tentar responder hoje. Nesta tentativa, lembrarei as dificuldades que também eu senti quando, há cerca de 20 anos, tive de "arrumar" o autor numa história da literatura portuguesa³.

2. Começemos por onde não pode deixar de começar-se: a célebre trova 186 da *Miscelânea* de Garcia de Resende. Lembremos, em primeiro lugar, que nela o autor coloca Gil Vicente no vasto elenco das singularidades artísticas do tempo de D. Manuel ("singularmente", há-de ser, aliás, um dos termos mais dominantes que figura na dita estrofe).

Aí se fala também em "novas invenções". Recordemos que o único precedente que Resende aponta para as ditas *invenções* vicentinas é Juan del Encina; mas o cronista e compilador quincentista não deixa de exprimir o cuidado de circunscrever essa influência a um registo concreto: o "pastoril":

E vimos singularmente
fazer representações
d'estilo muy eloquente,
de mui novas invenções,

2 No ordenamento histórico-literário da língua castelhana, Gil Vicente surge sistematicamente agrupado com Juan del Encina, Lucas Fernández e Torres Naharro, configurando uma espécie de antecapítulo do grande teatro espanhol, que virá a brilhar a partir de finais do século XVI com Lope de Vega e Calderón.

3 Assim sucedeu, de facto, no momento em que foi necessário decidir onde deveria incluir-se o capítulo dedicado ao dramaturgo no âmbito da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, obra que viria a ser publicada, em 9 volumes, sob coordenação de Carlos Reis, entre 1997 e 2015. Havia naturalmente apenas duas possibilidades em equação: ou Gil Vicente figurava no volume dedicado à Idade Média, na imediata continuidade do capítulo consagrado ao *Cancioneiro Geral* ou figurava no início do volume correspondente ao século XVI. Por motivos de vária índole (envolvendo necessidades práticas relacionadas com a conveniente extensão de cada volume) tanto o coordenador da obra como o autor destas linhas, responsável do volume dedicado ao Humanismo e Renascimento, viriam a optar pela segunda hipótese.

e fectas por Gil Vicente; elle foi o que inventou isto caa, e ho usou com mais graça e mais doutrina, posto que Joam del Enzina o pastoril começou.⁴

Já Sá de Miranda, outro contemporâneo, nunca nomeia diretamente Gil Vicente. Existem, porém, boas razões para pensar que, pelo menos, não apreciava a sua arte⁵. No Prólogo a *Estrangeiros*, torna-se muito visível o desígnio de ganhar espaço para as comédias ao gosto clássico, “empurrando” Gil Vicente para fora dessa linha de continuidade. É assim que nesse mesmo Prólogo pode ser entendido o evidente e ostensivo menosprezo do *auto* com dois tipos de fundamento: por não remeter para uma genealogia definida e pelo facto de o referido género se encontrar afeto ao gosto popular.

São estas as palavras exatas da Comédia, que fala em disfarce alegórico:

Venho fugindo, aqui neste cabo do mundo acho paz, não sei se acharei
[assossego.

Já sois no cabo e dizeis ora: não mais, isto é auto! E desfazeis as carrancas; mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo de meus dias, que é mudar o nome. Este me deixai por amor da minha natureza, e eu dos vossos versos também vos faço graça, que são forçados daqueles seus consonantes. *Eu trato cousas correntes, sou muito clara*. Folgo de aprazer a todos. Dizeis vós que não é muito boa manha de dona honrada; *dizeis que Portugueses sois*. Finalmente a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam; quem aí quiser não fale, e tirará de trabalho a si e a outrem. Muitas contas vos dou de mim logo de boa entrada. Cuidáveis que não havia de trazer de mulher senão o trajo? Ora vistes que também trouxe a língua.⁶

Independentemente de outras considerações metapoéticas que poderiam fazer-se em relação a este texto, é evidente que ele constitui uma apre-

sentação demarcativa. Assim deve ser entendida, desde logo, a proclamação da fidelidade a uma tradição que se funda na clareza e no realismo (por oposição às “escuridões” do auto).

3. Dois séculos depois, em ambiente neoclássico, o preconceito não desapareceu mas parece já bem menos intenso. O propósito é agora o de restaurar a cena portuguesa, afastando as “musas alheias”.

Assim se entende, desde logo, o simpático (e porventura inesperado) aceno que Correia Garção faz às musas nacionais, na comédia intitulada *Teatro Novo*, abrangendo indiscriminadamente Miranda, Ferreira e... Vicente.

No seu entendimento, as ditas musas, em forma de “graças”, terão embalado Gil Vicente no berço, o que o coloca sob o signo do *ingenium*; já a posteridade viria depois a associar o seu nome a Terêncio, fazendo sobressair a vertente da *ars*, numa completude claramente laudatória, que não se esperava encontrar no século XVIII:

Aprégio Fátés — Inda o
fado não quer, inda não chega
a época feliz e suspirada
de lançar do teatro alheias musas
de restaurar a cena portuguesa.
Vós, manes do Ferreira e de Miranda
e tu, ó Gil Vicente, a quem as graças
embalaram o berço e te gravaram
na honrada campa o nome de Terêncio,
espera, esperarai, qu’inda vingados
e soltos vos vereis do esquecimento.
Ilustres portugueses, no teatro
não negueis um lugar às vossas musas,
elas, não as alheias, publicarão
de vossos bons avós os grandes feitos
que eternos soarão em seus escritos,
e podeis esperar paga tão nobre
se detestando parecer ingrato
lhe defenderdes o paterno ninho
e quiserdes com honra agasalhá-las.

⁴ *Miscellanea*, p. 571.

⁵ Cf. Oscar de Pratt, “Um conflito literário de há quatrocentos anos”.

⁶ *Os Estrangeiros*, edição de Thomas F. Harle.

Parece ser ainda esse o diapasão de Barbosa Machado. Ao longo das três colunas que surgem na *Bibliotheca Lusitana*, de facto, não faltam enclômios a Gil Vicente, mas vão todos no mesmo sentido:

Ilustre por nascimento [...] Muito mais ilustre pelo espírito poético com que imitou, e ainda excedeo aos mayores Poetas, que venerou a Antiguidade. [...] Aplicouse ao estudo da Iurisprudencia Cesarea em a Universidade de Lisboa. [...] Compondo diversas obras no estilo de Plauto. [...] Valendo-se de palavras jocosas, e figuras rústicas increpava severamente os vícios, e atrahia suavemente os ânimos ao amor das virtudes⁷.

Para completar a sua estratégia de apropriação, Barbosa Machado recupera a lenda de que Erasmo de Roterdão aprendeu português para entender Gil Vicente e refere Lope de Veja e D. Francisco de Quevedo como seguidores de Gil Vicente.

Ciente de que nenhum processo enaltecendor seria tão eficaz quanto o da sua inserção na linhagem dos comediógrafos clássicos, Barbosa Machado termina acentuando esse mesmo vínculo:

Nenhum Poeta mais exactamente como ele imitara o estilo de Plauto e de Terencio.

4. Anos mais tarde, o signo parecia ser já outro. Estamos então em 1834, quando José Vitorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro assumem a publicação do teatro vicentino como tarefa de resgate estético e patrimonial. Também eles foram confrontados com a tarefa do reconhecimento periodológico ou histórico-cultural. Quem era afinal este autor tão quantioso e genial que imprevisivelmente ressurgiu de uma época tão recuada?

Para responder a esta pergunta inevitável, os editores de Hamburgo recorrem de novo à canonização pela via do teatro latino (recuperando o esto de Plauto). Mas acham-na insuficiente. Nesse sentido, reproduzem a crença de que Gil Vicente se formou em Direito Civil e, mais uma vez, não deixam de fora a lenda do entusiasmo que a sua obra (subtende-se que se referem àquela que tem uma dimensão satírica) teria suscitado em Erasmo. Tal como outros, também os editores de Hamburgo viam na proximidade com o filósofo de Roterdão uma sintonia canonizadora por via da independência, da coragem e da cultura.

⁷ Cf. *Bibliotheca Lusitana*, p. 384.

Mas o Estudo introdutório que venho referindo não se resume a copiar as teses da *Bibliotheca Lusitana*. Pela primeira vez, Gil Vicente é insistentemente relacionado com o teatro europeu medieval, em particular com a tradição francesa. Ao contrário do que possa parecer, porém, a ideia não era desmerecer na sua originalidade. Tratava-se, sobretudo, de o enquadrar na tradição do teatro medieval de suposta inspiração popular, que a erudição romântica europeia tanto valorizou, justamente pelo seu lado folclorista⁸.

Situando a obra de Gil Vicente no quadro da tradição europeia medieval, Gomes Monteiro é muito claro:

Tão longe estamos de reclamar para a nossa pátria a honra da invenção das composições dramáticas da moderna Europa, que a consideramos como a última das nações cultas em que esta arte foi introduzida. As *Eglogas* castelhanas de Encina, os *Mysterios* representados na Italia pela Companhia Gonfalone em 1440, os *Milagres* inglezes desde tempos remotos, e finalmente as *Fargas*, *Moralidades* e os *Mysterios* Francezes representados em Paris pela Confraria da Paixão desde 1380 são factos em presença dos quaes emudece 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.

5. Em 1922, na sua *Nota IV*, D. Carolina, que alimentou a esperança de levar a cabo uma edição crítica das obras de Gil Vicente, enfrenta o mesmo problema, embora em novos níveis de profundidade. Para se tirar de dúvidas, a erudita alemã faz o que ainda não tinha sido feito: procede à primeira aproximação sistemática à obra de Gil Vicente sob o ponto de vista da identidade matricial. O propósito era colocar o escritor fora da cultura greco-latina, tanto em termos de adesão como de simples contacto.

Com o intuito de provar o fundamento desta exclusão, a estudiosa procede ao levantamento de 300 palavras e expressões latinas que ocorrem nos autos vicentinos para concluir que, de entre todas, apenas uma remete para uma autoridade (Vergílio, *Bucólica X*). Admite a ocorrência de grafias tipográficas desfiguradoras do verdadeiro conhecimento que o autor teria do Latim. Ainda assim, não tem dúvidas. No seu conjunto, as ocorrências detectadas revelariam um conhecimento perfunctório da língua, explicável

⁸ Cf. "Ensaio sobre a Vida e Escripos de Gil Vicente", pp. XXI-XXII.

através do Latim eclesiástico. Longe, portanto, do substrato culto de Plauto e Terêncio, que outros tinham enaltecido⁹.

Se repararmos bem, a posição de D. Carolina, que haveria de ter forte impacto nos estudos posteriores, correspondia afinal, de alguma forma, ao regresso a Garcia de Resende, que, quatro séculos antes, tinha situado Gil Vicente no quadro ibérico, sem referir quaisquer fontes ou afinidades romanas e helénicas. Recordemos que, na célebre estrofe, o dramaturgo foi mais facilmente identificado como “inventor”. Tanto para Garcia de Resende como para D. Carolina, Gil Vicente estava longe de ser o “Plauto português”; o enquadramento que mais lhe convinha era bem outro: o de intérprete do sentimento e da cultura do povo.

6. Quinze anos mais tarde, na senda de D. Carolina, embora citando-a relativamente pouco, António José Saraiva desnaturaliza Gil Vicente, o que não foi pouca coisa, também em termos de coragem académica. Essa senda leva-o a religá-lo a um outro tipo de matrizes: as que dão corpo ao teatro europeu da Idade Média. No entendimento de Saraiva, Gil Vicente teria sido uma expressão tardia mas invulgarmente amadurecida dessa mesma tradição pluri-idiomática que vigorou na Europa entre os séculos XIV e XVI.

Na tese que viria a defender na Faculdade de Letras de Lisboa, em 1942, estava ainda contida uma explicação para um problema intrigante: o da falta de verdadeiros discípulos, no quadro português. Enquanto ponto de chegada, era natural que Gil Vicente não tivesse originado um fenómeno de discipulato¹⁰.

Poderiam as coisas ficar por aqui, ou seja, poderiam desistir aqueles que, desde o século XVI, pleiteavam por um Gil Vicente cômico à maneira dos comediógrafos latinos? Não. Os classicistas não desarmaram. Embora fazendo vénias a D. Carolina, estavam empenhados em ver o que ela não vira.

Foi essa a tarefa a que procederam, na segunda metade do século XX, nomes de enorme prestígio na área dos estudos clássicos como Eugénio Asensio, Costa Ramalho e Maria Helena da Rocha Pereira¹¹.

7. Asensio (retomando aliás uma pista de Menéndez Pelayo) refere, entre outras fontes (*Divina Comédia*, *Leal Conselheiro*, Danças da Morte, sermões), o 10.º *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, como fonte principal das *Barças*¹². A circunstância de se tratar de um texto que desfrutava de uma inegável fortuna no tempo de Gil Vicente e a natureza das próprias analogias rastreadas por Asensio tornam muito credível esta aproximação. Tanto mais que o citado estudioso supera a simples identificação, não deixando de notar diferenças fundamentais¹³.

Por sua vez, Costa Ramalho corrige e acrescenta o rastro de D. Carolina e aponta o eco de um punhado de textos latinos e gregos nos autos de Gil Vicente. Um verso da *Eneida* — II, 354 — estaria presente em *Annas*. Por outro lado, haveria ecos das Sentenças de Publílio Siro no *Triunfo do Inverno*. O mesmo investigador identificou sinal claro do “amor fugitivo”, de Mosco, transmitido pelos manuscritos dos poetas bucólicos e também pela *Anthologia Palatina* (IX, 940)¹⁴.

Finalmente, Maria Helena da Rocha Pereira, sopesando todos os argumentos anteriores e insistindo em particular nos casos da *Barca do Inferno* e de *Sibila Cassandra* (os autos que, no seu entendimento, mais acusam o contacto de Gil Vicente com a cultura clássica e com o Latim), conclui deste modo o único estudo que dedicou a Gil Vicente, por alturas da celebração dos 500 anos do *Monólogo do Vaqueiro*:

... estes pequenos pormenores mostram como o criador do teatro português era conhecedor do latim e capaz de manejar com destreza, produzindo, quando necessário à caracterização das figuras, uma saborosa mistura dessa língua

¹¹ Ainda no intuito de nobilitar a cultura vicentina, Joaquim de Carvalho orienta a sua pesquisa num outro sentido. Baseando-se essencialmente em dois sermões de Gil Vicente, vê nelas sinais claros de uma escolaridade exigente, porventura colhida fora de Portugal. Por sua vez, I. S. Révah contesta esta tese, sustentando que os argumentos aduzidos por Joaquim de Carvalho estão longe de poder considerar-se como probatórios.

¹² No seu estudo, Asensio invoca inclusivamente a possível mediação de Giovanni Pontano, autor do *Charon* (1491), impresso por quatro vezes antes de 1517 (*Estudios Portugueses*, pp. 59-64).

¹³ De facto, a concluir o elenco de analogias que estabelece, Asensio destaca uma diferença que toma por paradoxal: “... a mitologia de la gentillidade, gracias a los hábitos simbólicos de su tiempo, logra en las Barças un sentido religioso de que carecía en le modelo.” (“Las Fuentes de las Barças...”, p. 64).

¹⁴ Costa Ramalho (1997), p. 133.

⁹ “... quanto à redacção umas são correctas; outras incorrectas; bastantes, estropiadas; diversas, macarrónicas”, pp. 221, 229, 232.

¹⁰ Assim se explica que a Terceira Parte da referida dissertação seja consagrada não a dramaturgos portugueses (usualmente integrados numa dita “escola vicentina”), mas a Lope de Vega e sobretudo a Calderón de la Barca.

com a nossa, de que talvez o exemplo mais acabado sejam as matinas que, na ida para a caça, o Clérigo da Beira reza com o filho¹⁵.

Consideradas em conjunto, as posições dos três estudiosos que acabo de citar revelam o propósito evidente de contrariar a tese de D. Carolina, resgatando de alguma forma a imagem de um Gil Vicente que, sendo abran- gentemente *culto*, não poderia ter deixado de ter contacto com o legado clássico, mesmo que dele não tenha feito particular alarde.

8. Depois de tantos investigadores se terem pronunciado sobre este assunto, poderia pensar-se que nada mais de importante se pode dizer. E, no entanto, em meu entendimento, a questão não se encontra resolvida. De facto, não basta dar razão a D. Carolina, António José Saraiva ou Révah, que defendem um Gil Vicente bastante desalinhado com o legado clássico que costumamos associar ao Renascimento. Tão-pouco se revelam convincentes as aproximações de Asensio, Joaquim de Carvalho, Costa Ramalho ou Rocha Pereira que procuraram descobrir o rasto débil de um só verso grego ou latino por entre a extensa floresta da dramaturgia vicentina, para no fundo provar que nenhum autor que tenha vivido e escrito no primeiro terço do século XVI poderia ter ficado imune à força do legado greco-latino.

As perguntas que hoje podemos colocar a este respeito têm de ser diferentes. Não podem, pelo menos, ter o carácter demarcativo que tinham aquelas outras que foram antes colocadas como se se destinassem à identificação de uma simples marca de água, ou seja, não podem limitar-se a saber se Gil Vicente sabia latim; e sabendo, se sabia *muito* ou *pouco*.

É evidente que Gil Vicente sabia mais latim do que D. Carolina sustentou, no intuito evidente de o afastar de um determinado alinhamento estético-cultural.

Pode até ir-se mais longe, dando sequência a uma intuição de Costa Ramalho: é manifesto que conhecia suficientemente a tradição greco-latina a ponto de referir figuras e fragmentos textuais, com intuítos essencialmente cômicos ou parodísticos.

No meu modo de ver, porém, não é essa a questão que mais interessa para a identificação estética de Gil Vicente. A questão maior é a de saber até que ponto isso conta para aferir e calibrar essa mesma identidade.

À luz do que tem sido apurado, e também entrando em linha de conta com a reflexão que tenho vindo a fazer, refiro algumas convicções¹⁶:

- a) os ecos da cultura clássica em Gil Vicente, aqueles que D. Carolina apontou acrescidos de todos os outros que mais tarde foram referidos, são credíveis, substantivos e não têm apenas que ver com o Latim de Breviário;
- b) os ecos em questão (todos eles em conjunto) estão porém longe de fazer dele um escritor *clássico* e *humanista*;
- c) pelo contrário, Gil Vicente não só não pode considerar-se humanista como se situa no reverso desse movimento que tão profundamente assinalou a cultura europeia, desde o século XV até finais do século XVIII.

A favor desta posição global, invoco os seguintes argumentos:

- I. mais do que revelar um determinado grau de conhecimento em relação a uma determinada tradição, a paródia da mitologia que se verifica em autos como *Apolo*, *Júpiter*, *Friégua de Amor*, *Comédia sobre a Divisa*, *Exortação da Guerra* indicia um propósito de claro afastamento, muitas vezes traduzido em termos de paródia ou mesmo de sátira;
- II. no plano ideológico e moral, a crítica reiterada da opinião/pre-sunção, tão aproximável dos intelectuais humanistas, contrasta com a valorização do bom senso e do saber experiencial oposto ao saber livresco e à especulação intelectual que lha andava associada (Prólogo de *Feira*, Prade sandeu em *Mojfina Mendes*, *Sermão de Abrantes*);
- III. no mesmo plano, é possível deduzir que a apologia da ordem estamental é de cariz medieval, encontrando-se bem afastada da visão aberta da história e da ética social defendida pela maioria dos humanistas;

¹⁵ Rocha Pereira, pp. 62-63.

¹⁶ Trata-se naturalmente de conclusões provisórias. Em qualquer momento, podem ser infirmadas por provas ou argumentos de sinal contrário. Além disso, a maneira esquemática como aqui as refiro constitui apenas uma primeira análise que tenciono desenvolver e fundamentar futuramente.

IV. refiro, por fim, como argumento principal, a forte presença dos modelos medievais franceses, que se manifesta, desde logo, na indumentável importação de personagens e situações cénicas a partir de não poucas moralidades, farsas e mistérios, mas que se traduz, sobretudo, na configuração genológica das suas peças¹⁷.

Adenda

Seria excelente que pudéssemos ouvir Gil Vicente a pronunciar-se diretamente sobre esta querela. Infelizmente, não existem textos seus que atestem uma tomada de posição taxativa.

Ainda assim, creio que não se pode falar de um silêncio absoluto e imperscrutável. De facto, algo se pode encontrar na *Copliacam* que aponte para uma determinada posição do autor.

Refiro-me concretamente ao “Prólogo”, que, além de uma certa moldura convencional, contém também várias lamentações e recados.

Além do encómio a D. João III, vejo concretamente nessa verdadeira declaração de Gil Vicente os seguintes aspetos mais ou menos evidentes:

1. uma proclamação sobre o direito a ser inventivo e interventivo, sublinhando as dificuldades que essa atitude implica;
2. uma antevisão e uma experiência de hostilidade (que fazem lembrar o discurso do Filósofo na primeira cena de *Floresta de Enganos*). É designadamente esse o sentido que atribuo às célebres perguntas:

rústico peregrino de mim, que espero eu? Livro meu, que esperas tu?

É certo que a atividade teatral do autor e depois a decisão de imprimir as obras é justificada como sendo serviço do rei:

estava tao sem propósito de emprimir minhas obras se V. A. mo nam mandara.

Mas essa decisão não foi fácil. O referido Prólogo parece encobrir a consciência de um grande desacompanhamento estético. E se assim é, parece lícito supor que essa solidão se fazia sobretudo sentir face aos câno-

nes greco-latinos, precisamente aqueles que, ao tempo, vinham ganhando posição dominante tanto no gosto da corte como nos prelos.

Ora, todos sabemos, por experiência própria ou alheia, o quanto custa resistir a um cânone estabelecido e aclamado. Por isso, quando se fala da influência clássica na obra de Gil Vicente ocorre-me pensar que ele foi sobretudo *um resistente*. Deve aliás dizer-se que resistiu a essa como a outras novidades, tanto de carácter artístico como de carácter doutrinário e moral.

Nesse sentido (mas só nesse sentido), bem pode dizer-se que a célebre estrofe 136 da *Miscelânea* de Resende, que o dá como “inventor”, pode induzir em erro.

Bibliografia

Ativa

Garção, Correia (1982). *Obras Completas*, Vol. II (*Prosas e Teatro*), prefácio, fixação e notas de António José Saraiva. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

Machado, Diogo Barbosa (1966). “Gil Vicente”. *Bibliotheca Lusitana*, Tomo II. Coimbra: Atlântida Editora, pp. 383-384.

Miranda, Francisco de Sá de (2003). *Comédias*, ed. José Camões e T. F. Earle. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Resende, Garcia de (1994). *Livro das Obras de Garcia de Resende*, ed. Evelina Verdelho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Vicente, Gil (2002). *Obras*, ed. José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Passiva

Asensio, Eugenio (1974). “Las fuentes de las *Barbas* de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática”. *Estudios Portugueses*. Paris: Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 59-77.

Bernardes, José Augusto Cardoso (2013). “D. Carolina e Gil Vicente: um projeto inacabado”. In *Carolina Michaeis e Joaquim de Vasconcelos. A sua projecção nas artes e nas letras portuguesas*, coord. Maria Manuela Gouveia Delille, João Nuno Correia Cardoso e John Greenfield. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 211-240.

Carvalho, Joaquim de (1983). “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”. *Obras Completas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 45-131 [publicado inicialmente em 1948].

Le Gentil, Georges (1949). “Israel Salvador Révah. *Deux autos méconnus de Gil Vicente, première édition moderne*. Lisbonne, 1948. – *Deux autos de Gil Vicente restitués à leur auteur*. Bibliothèque de altos estudos, Academia das ciências de Lisboa, 1949. – *Les sermons de Gil Vicente, en marge d'un opuscule du professeur Joaquim de Carvalho*. Lisbonne, 1949”. *Bulletin Hispanique*, Tome 51, N.º 1: 63-67.

¹⁷ Nem todos os que desvalorizaram a importância da tradição clássica em Gil Vicente reconheceram a presença fundadora e estruturante deste outro tipo de modelos. Reconheceu-o Gomes Monteiro e A. J. Saraiva, por exemplo. Pelo contrário, não se pode dizer que esse reconhecimento se encontre patente nos trabalhos vicentinos de D. Carolina.

- Monteiro, José Gomes (1834). "Ensaio sobre a vida e os escriptos de Gil Vicente". In *Obras de Gil Vicente, correctas e emmendadas pelo cuidado e diligência de J.V. Barreto Feio e J.G. Monteiro*. Hamburgo: Na Officina Typographica de Langhoff, pp. X-XXXIV.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2005). "Gil Vicente e a cultura clássica". *Revista Camoniana*, 3.ª série, vol. 17: 49-63.
- Pratt, Óscar de (1970). "Um conflito literário de há quatrocentos anos" *Gil Vicente. Notas e comentários*. 2.ª ed., Lisboa: Livraria Clássica Editora, pp. 99-119.
- Ramalho, Américo da Costa (1983). "Ainda o latim de Gil Vicente". *Estudos sobre o século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 175-177.
- (1997). "Gil Vicente". *Estudos sobre a Época do Renascimento*. 2.ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 117-183 [série de cinco estudos com destaque para o que se intitula "Sobre o latim de Gil Vicente", inicialmente publicado em 1969].
- Révah, Israel Salvador (1949). *Les sermons de Gil Vicente, en marge d'un opuscule du professeur Joaquim de Carvalho*. Lisbonne : s/n.
- Saraiva, António José (1970). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América.
- Saraiva, António José, e Oscar Lopes (1996). *História da Literatura Portuguesa*. 17.ª ed., Porto: Porto Editora.
- (2004). *Correspondência*, ed. Leonor Curado Neves. Lisboa: Gradiva.
- Vasconcelos, Carlolina Michaelis de (1949). *Notas Vicentinas. Preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Notas I a V* (incluindo a Introdução à edição fac-similada de Centro de Estudos Históricos de Madrid). Lisboa: Revista Ocidente.