

G I L  
V I C E N T E  
C O M P Ê N D I O

---

COORDENAÇÃO DE  
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES  
E JOSÉ CAMÕES

---

*Coimbra Companions*

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS  
IMPRESA NACIONAL

# VII

---

## *Os géneros no teatro de Gil Vicente*

José Augusto Cardoso Bernardes

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

(Página deixada propositadamente em branco)

### A CARTA-PREFÁCIO A *DOM DUARDOS*

Em 1525 (23 anos depois de se ter apresentado na corte), Gil Vicente dirige-se ao rei D. João III no prólogo que antecede o *Dom Duardos*. Refere-se então, em simultâneo, não só ao que tinha vindo a fazer como aos seus projetos futuros:

Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. (II, p. 595.)<sup>1</sup>

Apesar de apenas surgirem na 2.<sup>a</sup> edição da peça (em 1586), estas palavras não oferecem grandes dúvidas de autenticidade. O seu interesse principal reside no facto de revelarem a consciência do dramaturgo em relação aos géneros que cultivava. Num outro plano, estas afirmações dizem também respeito à necessidade de adequar esses mesmos géneros à maior ou menor elevação do estilo.

---

<sup>1</sup> Cito por *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

A informação contida neste trecho não se fica por aqui. Há que reparar, por exemplo, no facto de se mencionar apenas peças centradas em «caso de amores»: Gil Vicente dedica o *Dom Duardos* ao monarca e pretende elevar o seu estilo. Reconhece, contudo, que, para conseguir esse fim, necessita também de elevar o estatuto das personagens. Por isso, afastando-se da prática anterior, onde predominavam as «figuras baixas», escreve agora uma peça com príncipes e princesas. Em segundo lugar, deve notar-se o esforço de ajustamento determinado pela pessoa do rei: as «comedias, farsas y moralidades» antes escritas por Gil Vicente ao serviço de D. Leonor integravam uma determinada tradição, que agora se renova. De facto, o propósito manifestado neste texto consiste sobretudo em calibrar a «retórica» para ir ao encontro do «delicado espírito» do monarca, o que não se pode confundir com nenhum tipo de reconversão de modelos, implicando a imitação das formas greco-latinas, por exemplo.

Isto significa que Gil Vicente não só tinha consciência da diversidade genológica da sua própria obra como estava ciente da sua flexibilidade: embora fosse possível operar transformações de tom e de estilo, a temática amorosa era compatível com qualquer um dos três géneros que assinala (comédias, farsas e moralidades») e ainda com outros que agora se propunha adotar. Falo da *comédia*, que entra no repertório vicentino em 1521, muito provavelmente, por influência direta da obra de Torres Naharro (a 1.ª edição das comédias deste dramaturgo estremenho, intitulada *Propalladia*, tinha sido publicada em Nápoles, em 1517). A alteração que agora se anuncia há de traduzir-se não apenas na elevação do estatuto das personagens (procedimento de remota raiz aristotélica) mas, sobretudo, na centralidade conferida à palavra, em detrimento da ação. De facto, em *Dom Duardos* (e também em *Amadis*), a ação cede o passo ao monólogo mais ou menos longo e ao debate em torno de temas como a Natureza e o Amor.

Para além desta carta, dispomos ainda de indícios intratextuais que comprovam uma consciência genológica que poderemos considerar incomum no contexto da dramaturgia ibérica. Na *Divisa da Cidade de Coimbra*, por exemplo, o dramaturgo afirma (mais uma vez num texto prologal) que

[...] toda a comédia começa em dolores      60  
 e inda que toque cousas lastimeiras  
 sabei que as farsas todas chocarreiras  
 nam são muito finas sem outros primores.  
 (I, p. 453.)

Desta forma se evidencia o que os tratados da época previam: que as comédias envolvem a evolução de um estado de carência para um desfecho feliz e que a natureza das farsas é a de não serem «finas», antes contemplando situações e linguagem orientadas para o riso, a burla e a troça, sem excluir a obscenidade.

Um outro sinal dessa mesma consciência tem a ver com as opções idiomáticas do autor. De facto, quando nas palavras já citadas Gil Vicente refere a necessidade de reforçar as velas da sua embarcação («meter más velas en mi pobre fusta») a primeira alteração consiste na adoção do idioma castelhano. É nele que vai escrever o *Dom Duardos*, mas também todas as outras comédias e tragicomédias, reservando o português para géneros como a farsa. Desta forma, o dramaturgo demonstra que está ao corrente da cotação estética de cada um desses géneros, situando o segundo num patamar inferior em relação ao primeiro. Fenómeno semelhante acontece, de resto, no interior das *Barcas*. A didascália da *Barca da Glória*, ampliada através do diálogo que se trava entre o Diabo e a Morte, evidencia bem a noção de que, embora continuando no domínio da moralidade político-social, *Glória* dá voz aos grandes do mundo, sendo plausível que eles (rei, imperador, papa, etc.) se exprimam em castelhano, também por uma questão de verosimilhança.

#### O ORDENAMENTO DO *LIVRO DAS OBRAS*

Em 1562, 26 anos depois da morte do seu autor, vem a lume o *Livro das Obras*, que contém a globalidade da produção vicentina. Trata-se de um conjunto de 43 peças, de extensão variável, acrescido de uma outra série de obras mais curtas (sem contar com *Maria Parda* que, pelo critério da extensão, bem poderia ter figurado no primeiro conjunto).

O critério de ordenação é misto, mas nele predomina ainda uma lógica de géneros. De facto, o pequeno *Auto da Visitação* (que, por sua vez, poderia ter sido remetido para o último conjunto, dada a sua curta extensão e o seu carácter circunstancial) é colocado em primeiro lugar. O motivo que explica a anteposição, porém, surge expresso na didascália do auto:

se põe aqui primeiramente a dita visitação por ser a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou (I, p. 17).

O primeiro livro é designado por «obras de devaçam» e corresponde, em grande medida, às obras representadas por ocasião de festividades litúrgicas. O segundo livro é o «das comédias». Assim se compreende que nele figure *Floresta de Enganos*, a última peça escrita e representada pelo autor, que, por analogia com o que sucede com *Visitação*, poderia encerrar o *Livro das Obras*. Desta vez, porém, prevaleceu o critério do género, surgindo a última peça do autor não no final da *Copilaçam* mas no termo do segundo livro. O terceiro livro é o «das tragicomédias», correspondendo, muito provavelmente, a uma designação estranha ao horizonte do autor. Na sua amplitude (10 peças, das mais extensas) e na sua heterogeneidade (começa com *Dom Duardos* e conclui-se com *Romagem dos Agravados*), este livro é claramente o mais indefinido em termos de princípio ordenador. Três das peças que nele figuram (*Amadís*, *Rubena* e *Dom Duardos*) ficariam bem no livro «das comédias». Outras, como *Templo de Apolo*, *Cortes de Júpiter*, *Nao de Amores*, *Frágua de Amor*, *Exortação da Guerra* ou mesmo *Inverno e Verão* relacionam-se melhor com o quadro alegórico próprio dos *momos*, uma vez que neles existe uma intenção celebrativa e um fundo fantasioso; por fim, *Romagem de Agravados* apresenta características próprias da «farsa de desfile». O mesmo não sucede com o Livro Quarto, que corresponde às «farsas». Lembrando-nos da abrangência da designação, pode admitir-se que as 12 peças que contém correspondem ao que se conhece do género, com eventual exceção de *Lusitânia*, peça que corresponde mais às comédias. O último livro («que é das trovas e cousas meúdas») acolhe dez peças, não contando com os escasos versos de «Sepultura». O ordenamento por géneros parece enfim ter sido ultrapassado por outros dois critérios: o da extensão e o da indiferenciação.

Há cartas (a de Santarém), romances aclamativos (a D. João III) ou epicélicos (à morte de D. Manuel); e há ainda trovas satíricas (a Afonso Lopes Sapaio e a Felipe Guilhém).

#### A VISÃO ROMÂNTICA

Apesar de todos estes indícios, que aconselhavam a manutenção do género como fator a ter em conta na compreensão da obra vicentina, houve um largo período em que tal não sucedeu. Refiro-me à época que se iniciou em 1834 e se prolongou ao longo de todo o século XIX e a boa parte do século XX<sup>2</sup>. Tomando o género como um normativo regulador, a maioria dos vicentistas que escreveu ao longo de mais de um século entendeu que a obra do dramaturgo não se conformava com nenhuma espécie de tipificação. Pelo contrário: o que ressaltava dela era a marca de *génio* assente num *ethos* de inventividade e não de submissão a qualquer tipo de regras. A esta ideia *libertária* anda sistematicamente associada uma outra: a de que Gil Vicente é um fundador absoluto e não um simples elo (mesmo que importante) de uma cadeia constituída por muitos outros autores que, antes e depois dele, escreveram teatro em várias línguas.

Esta visão, que pode designar-se por *romântica*, tem ainda uma vertente nacionalista, nem sempre claramente identificada. De facto, não existindo nas letras nacionais nada que possa ser invocado como fonte direta da obra vicentina (os momos, entremeses ou a poesia cançãoeiril que, por vezes, são citados a este propósito não revelam convincentes), teria de admitir-se a relação de Gil Vicente com outro tipo de modelos, necessariamente alheios à língua e à cultura portuguesas. Considerar a

---

<sup>2</sup> A esse propósito, no entanto, afigura-se notável a lucidez com que, em 1834, os editores de Hamburgo valorizam a questão dos géneros e das matrizes europeias do teatro vicentino: «Tão longe estamos de reclamar para a nossa patria a honra da invenção das composições dramáticas da moderna Europa que a consideramos como a ultima das nações cultas em que esta arte foi introduzida. As *Eglogas* castelhanas de Encina, os *Mysterios* representados em Italia pela companhia Goufalone, em 1440, os *Milagres* inglezes 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 emudece qualquer patriótica parcialidade.» (Cf. «Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente», pp. XXI-XXII).



presença dos géneros no teatro de Gil Vicente poderia, de facto, equivaler a diminuir a *originalidade* e o *portuguesismo* de Gil Vicente.

Este conjunto de preconceitos abriu as portas a leituras ideológicas nem sempre comedidas. De facto, a partir do momento em que se subestima ou se apaga a noção de *género*, as peças surgem desligadas de qualquer tipo de matrizes e convenções e também de relações com outras peças do mesmo autor. Esse pressuposto abre caminho a uma série de leituras anacrónicas que fazem de uma peça como *Índia* um libelo contra a expansão asiática, de *Inferno* uma apologia da expansão africanista, de *Sibila Cassandra* um desmentido teológico do casamento, de *Rubena* o enaltecimento da condição feminina, tal como ela se coloca no século XXI.

Ora, embora admitindo que existe margem para a manifestação dos direitos do leitor, o que está em causa é uma operação de reconhecimento prévio ao gozo dessa margem. Na sua materialidade, cada auto vicentino reflete um estádio de língua que não pode ser subvertido: perante uma palavra ou expressão da época, não temos outro remédio senão indagarmos o sentido que nela se veicula, à luz das convenções da época, devendo resistir à tentação de impormos uma outra significação que nos seja mais familiar ou conveniente. Assim sucede também com o verbo «parir» colocado na boca do vaqueiro, quando este se dirige à rainha para perguntar se se confirma o nascimento do príncipe

O que sea o que ño sea  
 quiero decir a qué vengo  
 ño diga que me detengo  
 ñuestro consejo y aldea.  
 Envíame a saber acá  
 si es verdá  
 que parió vuestra ñobleza.  
 (I, p. 18.)

31

Do mesmo modo, quando, num outro plano, somos advertidos (muitas vezes, através do próprio autor) para o facto de estarmos a lidar com um determinado género, afigura-se razoável ter em conta esse parâmetro, ao

longo do processo de leitura. Mais do que um libelo contra a expansão asiática, *Índia* constitui uma farsa conjugal, que vive tanto da astúcia e da amoralidade de uma esposa como da ingenuidade de um marido, uma vez que, nas farsas, não existe lugar nem para mulheres *virtuosas* nem para maridos *desconfiados*. Só secundariamente, mobilizando indícios de outras peças, será legítimo perguntar se Gil Vicente terá pretendido criticar a partida do marido para a Índia e não para qualquer outro lugar onde a cobiça o atraísse. Como em *Inferno*, mais do que uma eventual defesa das práticas de cruzada, a salvação imediata dos cavaleiros de Cristo significa o contraponto necessário (tanto do ponto de vista estrutural como do ponto de vista ideológico) de todos os condenados, marcados pela mundanidade. De resto, não é por acaso que todos eles se fazem acompanhar de objetos que significam o seu compromisso com o mundo e pela ausência de ideais. O mesmo sucede ainda em *Rubena*, comédia de intriga, especialmente bem construída, onde, em primeira instância, os traços de filoginia (que tanto podem impressionar os leitores do nosso tempo) resultam das características do próprio gênero, muito influenciado pela trama das novelas sentimentais e pelo ponto de vista feminino, que aí largamente prevaleça. Por fim, em *Sibila Cassandra*, a recusa da pastora em relação ao casamento não pode ser desligada de um outro substrato: refiro-me, desta vez, ao *mistério*, centrado na figuração de uma cena da história sagrada. Neste caso, o Presépio com que se encerra o auto e o papel central que nele cabe à Virgem surge como sequência contrastiva relativamente à presunção da jovem pastora, para catequese eficaz dos espectadores.

#### GÊNEROS E MATRIZES ESTÉTICAS

Tomada na sua identidade dramaturgica e teatral, a obra de Gil Vicente requer um tipo de decifração mais cuidadosa. Isso significa, concretamente, que a interpretação de um qualquer auto deve ter em conta os modelos que nele predominam. Falo em «predominância» por entender que, em Gil Vicente, os gêneros não se excluem mas se interpenetram. Ler uma peça como *Alma* enquanto moralidade que efetivamente é ou lê-la ignorando

qualquer tipo de conexões a este nível constitui uma diferença importante: no primeiro caso, não poderá deixar de se ter em conta a clara delimitação entre o Bem e o Mal, a representação alegórica ou a orientação didática (as três principais características do género); já o segundo tipo de aproximação permite leituras sem condicionantes deste tipo ou mesmo sem levar em conta indicadores de natureza histórico-cultural. No caso vertente, a identidade genológica leva-nos a demarcar algumas fronteiras que, sendo indiscutíveis na época, se atenuaram desde então. Não é tão fácil, por exemplo, justificar perante um leitor ou um espectador moderno por que razão é pecaminoso o Ter e o Poder e por que motivo o despojamento envolve o regresso místico ao Deus criador<sup>3</sup>. E, no entanto, no texto em apreço são essas as áreas em que se move o Diabo. Por sua vez, o Anjo faz a apologia do despojamento radical. Mal chega à Igreja, e antes de iniciar a sua contrição, a Alma liberta-se de todos os objetos com que Satanás a tinha presenteado e seduzido. Esquecer que estamos perante uma moralidade tardomedieval, aparentada com outras que se produziram na Europa daquele tempo, com destaque para *Everyman* (texto que conheceu versões em várias línguas, desde finais do século xv) ou o *Jeu de Pèlérinage de la Vie Humaine*, datável de 1330), equivale a transpor para a nossa época um dilema que ainda não existia no tempo de Gil Vicente. Reduzida à sua essência, a moralidade faz a apologia do Bem e a crítica do Mal. Por isso, não existe margem para inverter os papéis que no auto são representados pelo Diabo e pelo Anjo Custódio.

O mesmo sucede numa farsa como *Inês Pereira*. Esquecendo que estamos perante um texto farsesco, podemos ser levados a hesitar, julgando se Inês faz bem ou mal quando engana Pero Marques, convencendo-o a transportá-la até junto do falso eremita, seu namorado eleito. A verdade, porém, é que, ao contrário do que sucedia na moralidade, o problema da oposição entre o Bem e o Mal não se coloca numa farsa. De acordo com os princípios que

---

<sup>3</sup> De entre as fontes doutrinárias que se podem apontar como suporte do auto, destacam-se textos como *The Cloud of Unknowing* (texto anónimo, datável da segunda metade do século xiv) e *The Scale of Perfection*, obra atribuída ao agostinho Walter Hilton, que viveu no mesmo período). Em ambos os casos se retrata a dialética existente entre a deformação suscitada pelos atrativos do mundo e o impulso místico que aponta para o regresso à pureza original e à salvação escatológica.

regem este último género, o sucesso depende do Engano e da forma como ele é levado a cabo por uma mulher amoral e ardilosa. A esta luz, Inês é a mulher farsesca que procura a sua realização social e sexual. Vendo os seus intentos frustrados num primeiro momento (o casamento com o escudeiro Bás da Mata acabou por se revelar um fracasso), reajusta a sua estratégia num segundo momento, enganando o rústico que antes a tinha requestado sem sucesso e que a aceita ainda sem condições, depois de viúva, a ponto de a levar docilmente aos ombros a caminho do adultério.

Na sua diversidade, os géneros presentes no teatro de Gil Vicente revelam as matrizes que nele atuam. Não oferece grandes dúvidas, por exemplo, que o pastorilismo de Juan del Encina e de Lucas Fernández constitui o modelo mais visível das *églogas* vicentinas. Isso não significa, porém, que estejamos perante um simples decalque. Pelo contrário: a par da tónica de rusticidade pitoresca (que vemos, sobretudo, em Lucas Fernández) encontramos em Gil Vicente um inovador processo de aprofundamento e de disseminação da figura do pastor e do ambiente pastoril, em si mesmo.

Fenómeno semelhante verifica-se com a comédia. É muito provável que a *Propalladia* (que, embora apenas publicada em 1517, recolhe obras representadas em anos anteriores) tenha proporcionado a Gil Vicente a inspiração e as formas de que ele se viria a servir na elaboração das suas comédias. Mais uma vez, contudo, o dramaturgo português vai além dos modelos estabelecidos pelo seu congénere estremenho (essencialmente resumidas na oposição entre «comédia a notícia» e «comédia a fantasia»). As comédias de Gil Vicente acusam, de facto, a presença de outras influências, algumas das quais ainda não devidamente apuradas: no plano da fábula, por exemplo, como já foi indiciado, parece muito provável que, para além da novelística de cavalaria, também a novela sentimental (com a análise desenvolvida do sentimento amoroso que lhe é peculiar) possa constituir referência importante<sup>4</sup>.

Os modelos mais atuantes no teatro de Gil Vicente, aqueles que melhor explicam a presença da maioria dos géneros de que tenho vindo a falar, relacionam-se com a tradição do teatro medieval de expressão francesa.

---

<sup>4</sup> Sobre a importância geral dos cavaleiros na obra de Gil Vicente, veja-se o estudo de Isabel Almeida que integra este volume.

Desde cedo que os estudiosos notaram essa conexão, e só preconceitos de vários tipos (ainda e sempre ligados ao receio de diminuir a «grandeza» ou o génio do autor) impediram que esse filão tivesse sido devidamente explorado quer na investigação quer no ensino. Torna-se impossível explicar o domínio que o dramaturgo possuía da farsa (nas suas vertentes temáticas mas também na sua configuração técnico-formal) sem admitir o seu contacto com as farsas francesas que, em alguns casos, o precederam (algumas delas bem de perto, quer em termos de representação quer em termos de fortuna editorial). Assim ocorre também com a moralidade, o *mistério*, a *sottie*, o *sermão burlesco*, o *pranto*, etc. Qualquer destes géneros, presente em Gil Vicente de forma mais ou menos reiterada (os últimos dois figuram apenas muito pontualmente no *Livro das Obras*), se encontrava já na tradição dramática que se exprime em francês mas também em outras línguas do norte da Europa, entre finais do século XIV e inícios do século XVI. Trata-se de uma tradição anterior à afirmação do teatro renascentista, que, mais tarde, viria a recuperar os modelos greco-latinos, secundarizando então, nos prelos e nos palcos, essa outra maneira de escrever e de fazer teatro. Foi, de resto, isso mesmo que aconteceu com o teatro de Gil Vicente: globalmente editado duas vezes, ao longo do século XVI, só em 1834 (cerca de dois séculos e meio depois) viria a conhecer a sua 3.<sup>a</sup> edição global. Entretanto, tinham vingado outros modelos e, ao contrário do que sucede no nosso tempo, predominava uma dinâmica muito mais assinalada pela simultaneidade do que pela rutura e pela substituição radical.

#### DIÁLOGO ENTRE GÉNEROS

Se a visão romântica e nacionalista dos géneros conduz à rasura daquele que é um dos elementos mais necessários à apreensão dos significados da obra vicentina, existe um outro efeito, igualmente nocivo, que pode ocorrer por via inversa. Refiro-me ao facto de, algumas vezes, se tomarem os géneros como fronteiras estanques. De acordo com esta visão, e adotando uma linguagem redutora, o Gil Vicente das *farsas* pouco ou nada teria a ver com o Gil Vicente dos *mistérios*, por exemplo. Esta visão resulta, em primeiro lugar,

de um contacto rarefeito com a obra do autor: quem conhece apenas cinco ou seis peças de carácter farsesco (cerca de 12 % da obra total) fica surpreendido quando lhe é dado contactar com o *Breve Sumário da História de Deus*, por exemplo, chegando a perguntar-se se o autor é realmente o mesmo. Ora, se a radical obliteração do género conduz a resultados negativos também a atitude daqueles que tomam cada classe como se de um compartimento fechado se tratasse acaba por afetar a visão global da dramaturgia vicentina.

Ao contrário do que se poderia pensar, as peças de Gil Vicente não deixam de se relacionar entre si, de forma muito viva e dinâmica, requerendo do leitor a atenção que normalmente se tem perante um longo romance, constituído por vários capítulos, ou o ouvinte de uma sinfonia que, ouvindo um andamento intermédio, não pode deixar de o relacionar com os outros andamentos da mesma peça.

É o que sucede, por exemplo, com duas peças tão diferentes sob o ponto de vista do género como são *Sibila Cassandra* e *Inês Pereira*, representadas com dois anos de intervalo: instada a casar-se, a pastora da primeira peça invoca a prepotência enganosa dos maridos; ora, ouvindo este argumento colocado na boca da pastora presunçosa, o leitor é convidado a reter, pelo menos, o exemplo de Brás da Mata, o escudeiro que seduziu Inês em nome de um ideal de fruição e liberdade para, depois de casado, a proibir de falar alto, sair à rua ou sequer de ir à janela.

O mesmo sucede com as farsas e as comédias. O facto de as primeiras surgirem escritas em português e as segundas adotarem o castelhano pode, desde logo, levar a concluir que se trata de dois registos incomunicáveis. Apesar da diferença assinalada, porém, é rendoso estabelecer relações entre ambos. Se no primeiro género encontramos a representação de um mundo em evidente desconcerto, no segundo sobressai uma visão idealizada, centrada na figura do cavaleiro e na possibilidade de uma rearmonização moral, em que os poderosos protegem e não oprimem os humildes. Por sua vez, no universo próprio da cavalaria, os humildes, conformados com o seu estado, têm acesso a níveis elevados de realização moral e pessoal. É o que sucede, entre muitos outros casos, com o casal de hortelãos que, no *Dom Duardos*, cuida do jardim de Flérida. São eles que acolhem o príncipe que se disfarça de rústico com o intuito de se

aproximar da princesa, adotando-o como filho e vivendo com ele em ambiente de plenitude familiar. É ainda numa outra comédia (*Viúvo*) que tem lugar o enaltecimento mais desenvolvido e mais intenso do amor conjugal, levado a cabo justamente por um viúvo, que lamenta a perda da esposa, invocando a sua bondade e o seu amor.

Sob esse ponto de vista, pelo menos, é possível contrapor as *farsas* às *comédias*, identificando as primeiras com a denúncia do engano conjugal e as segundas com o enaltecimento de outros horizontes de realização humana. Nesta linha de raciocínio, não é sequer difícil ver nas farsas uma aproximação à *realidade* testemunhada pelo autor e nas comédias uma reação a essa mesma realidade desgostante.

Raciocínio idêntico poderia aplicar-se a um outro género teatral, este de matriz ibérica. Refiro-me à égloga, género que Gil Vicente cultivou na senda do teatro castelhano-leonês mas que justamente afeiçoou a desígnios novos. Para além do substrato teatral de efeito seguro, que resulta do histrionismo do pastor, Gil Vicente não perdeu a oportunidade de fazer também das églogas uma via de pregação que, começando no *Auto Pastoril Castellano* (1502), se estende depois aos *Reis Magos* (1503) ou a *Fé* (1509), investindo o pastor de um potencial de catequese que não era vulgar nos seus precedentes salmantinos<sup>5</sup>. Na sua última peça, Gil Vicente havia de colocar em cena um Filósofo, impedido de continuar a falar na corte. Parece assim possível ver nesta figura um desenvolvimento hipostasiado do pastor esclarecido que aparecera, pela primeira vez, no Natal de 1502, dando mostras de um vincado discernimento.

Um outro tipo de aproveitamento das potencialidades próprias de um determinado género ocorre com a *sottie*. Centrado na figura do *sot* (parvo), o citado género presta-se sobretudo ao desencadeamento do cómico, através do sem-sentido. É isso que parece acontecer em *O Juiz da Beira*, envolvendo um Parvo («Como é Parvo este juiz!», II, p. 295), que é chamado a emitir sentenças perante os queixosos que se lhe dirigem. A intenção de Gil Vicente, porém, não se limita a provocar o riso. De facto, para além

---

5 Para uma visão sistematizada do papel do pastor no teatro de Gil Vicente, veja-se o estudo de José Javier Rodríguez Rodríguez, que faz parte deste compêndio.

da sua aparente comicidade, todas as sentenças decorrem de uma lógica — a da Natureza — que se opõe inconciliavelmente à lógica oficial. Tendo sido chamado à corte para que esta confirme as suas insuficiências, o juiz acaba por se transformar em censor da própria corte, saindo de cena em atitude triunfadora

Vamos ver as sintrãs 891  
 senhores à nossa terra  
 que o melhor está na serra.  
 As serranas coimbrãs  
 e as da serra da Estrela  
 por mais que ninguém se vela  
 valem mais que as cidadãs.  
 (II, pp. 317-318.)

Embora não tenha escrito mais nenhuma *sottie* em estado reconhecível, Gil Vicente recorre abundantemente à sua personagem central (o Parvo), fazendo dela um notável reaproveitamento. No conjunto do *Livro das Obras*, encontramos assim o parvo instrumental (aquele que, na mesma *Floresta de Enganos*, está encarregado de impedir que o Filósofo se pronuncie na corte) ou o Parvo de *O Velho da Horta* que, sendo essencialmente um criado, não deixa de advertir o amo apaixonado para os perigos em que a sua paixão insensata o faz incorrer.

Temos, depois, uma segunda classe de parvos, aparentemente menos ligada à *sottie*. Refiro-me, sobretudo, ao Parvo de *Barca do Inferno*, cujo significado deve ser compreendido no quadro da escatologia cristã (v. Sátira) ou o parvo de *Festa*, a quem a Verdade assegura a Salvação:

Embora este naceu 335  
 porque eu tenho por fé  
 pois aquele rei jocundo  
 o privou dos bens do mundo  
 que lhe dará o do céu.  
 (II, p. 666.)



No caso dos parvos, como no dos pastores, estamos perante um curioso fenómeno de migração, que consiste na possibilidade de personagens e temas de um determinado género poderem surgir noutra género. Na sua última peça, já antes referida, o substrato da comédia não colide, por exemplo, com a cena farsesca em que a padeira engana o juiz, a quem ilude com promessas de favores amorosos e a quem vai gradualmente desapossando da sua identidade: da sua indumentária e do seu próprio discurso, uma vez que, para não ser descoberto pela dona da padaria, o magistrado volúvel vê-se na obrigação de lidar com a farinha e de imitar o falar dos negros.

Isto significa que, sendo possível identificar em Gil Vicente marcas muito concretas de uma intensa consciência genológica, se torna necessário perscrutar a sua obra na busca de situações de hibridismo<sup>6</sup>. Neste domínio, os registos mais ativos são, sem dúvida, o pastorilismo e o farsesco, um e outro revelando especial capacidade de conexão com outros registos temáticos e morfológicos. Para além das farsas, enquanto tais, encontramos o princípio farsesco disseminado em comédias como *Floresta de Enganos*, alegorias como *Triunfo do Inverno* ou *Nao de Amores*. Do mesmo modo se pode detetar pastorilismo em comédias como *Rubena*, *Divisa da Cidade de Coimbra* ou em moralidades como *Purgatório* ou *Feira*.

## OS GÉNEROS E O TEATRO

Se a delimitação de géneros se revela de grande importância para a compreensão dos textos e mesmo para o seu ensino, o mesmo sucede quando se trata de renovar a presença de Gil Vicente nos palcos. Mesmo preservando a liberdade do encenador e do ator, existe sempre um momento de confronto entre essa liberdade e aquilo que o texto significa à luz dos parâmetros da sua época. Isto significa, na prática, que o encenador de hoje detém uma considerável margem de liberdade para lidar com uma farsa como *Índia* ou com uma moralidade como *Feira*. Encenadores e atores devem,

---

<sup>6</sup> É este o sentido geral do estudo inovador e magistral dedicado ao tema por Margarida Vieira Mendes, há quase trinta anos.

contudo, começar por ler esses mesmos textos naquilo que efetivamente são. Só depois estarão em condições de proceder a qualquer tipo de recriação, preservando ou recriando o horizonte de origem.

Para além de um lastro temático individualizador, os géneros do teatro medieval têm a sua morfologia própria. Não se espera que numa farsa surja uma personagem virtuosa, tentando convencer outras que se situem mais próximas do mal; como não se espera que, numa moralidade, os valores dos Anjos e dos Demónios surjam trocados. Explícita ou implicitamente, porém, os diferentes géneros do teatro tardomedieval pressupõem uma identidade performativa. Há, desde logo, traços de cenografia. Enquanto espetáculo de rua, a farsa envolve uma cenografia «expedita», onde fingimento e realidade quase se confundem: um estrado pouco elevado, um jogo de cortinas e a presença de adereços realistas bastam para que o público seja confrontado com uma *ficção especular*, onde se torna difícil distinguir a verdade da ilusão. Já o mesmo não sucede com os mistérios. Começam por ser muito mais longos do que a farsa (dos 500 versos que predominam no primeiro género pode chegar-se aos muitos milhares — há exemplos de mistérios europeus que ultrapassam os 25 mil versos), requerendo também um aparato cénico que se traduz numa indumentária vistosa, e em complexos procedimentos mecânicos que envolvem aparições e desaparecimentos miraculosos, por exemplo. Do mesmo modo, uma vez que se destina a tornar presentes figuras e situações de inspiração bíblica, o mistério pressupõe uma dicção hierática e um ritmo lento, que nada tem que ver com a agilidade de diálogo e de ação que define a farsa<sup>7</sup>.

Mas as diferenças de performatividade existentes entre os diferentes géneros chegam também à composição das personagens. Sendo o teatro europeu desta época feito de tipos, a diferença traduz-se naqueles que correspondem aos diferentes géneros. Na *sottie* encontramos o inconfundível *sot*, ao qual, para além de uma caracterização que resultava de palavras e comportamentos consonantes, correspondia ainda uma composição visual que se traduzia no predomínio das cores amarela e verde; as moralidades,

---

7 Para uma apreciação global da vertente cénico-teatral da obra vicentina, veja-se o estudo de Tatiana Jordá Fabra que faz parte deste volume.

por sua vez, raramente passam sem Anjos e Demónios, diferenciados também no comportamento e nas palavras (em regra, o Diabo é uma personagem que adota um discurso mais lento e uma semântica mais relacionada com os prazeres e as honras desta vida enquanto o Anjo escolhe palavras afastadas da realidade mundana); já nos mistérios podem aparecer personagens bíblicas, recorrendo a discursos longos e ações previsíveis que acusam a respetiva matriz.

É isso que se verifica em *Cananeia* e, de forma mais desenvolvida, em *História de Deus*. Aí encontramos o tentador original do género humano e a Morte que, antes, apenas tinha surgido na *Barca da Glória*. Aí encontramos ainda Job, essa figura paradigmática na exegese bíblica, ao longo do período medieval que, para além de todas as adversidades, nunca perde o sentido do vínculo que o prende ao Criador.

#### CONCLUSÃO

Depois de, durante bastantes anos, ter estado afastada dos estudos vicentinos, a questão dos géneros é hoje, de novo, objeto de atenção por parte da comunidade de vicentistas.

Não se trata de tomar os géneros por aquilo que eles não são: regras fixas, estabelecidas em tratados, que se projetam nos planos do conteúdo e da forma. Essa versão dos géneros coaduna-se mais com a tradição da cultura greco-latina, à qual Gil Vicente não pertenceu (muito provavelmente por opção consciente). Quando falamos de géneros no teatro vicentino, reportamo-nos a uma outra tradição, a do teatro medieval, que o autor deve ter conhecido bem de perto. Dela imitou personagens, situações, motivos cénicos e, sobretudo, os *géneros*. Nada é tão difícil de criar como um género (bem mais difícil, por exemplo, do que compor uma personagem ou glosar um simples tópico). O autor português recorreu a uma grande variedade de formas e procedeu a transformações importantes no âmbito de outras. Foi designadamente um arrojado explorador das possibilidades da farsa (desde a incipiente *Quem Tem Farelos?* à complexa *Inês Pereira*) ou da moralidade (oscilando entre o modelo

político-social de *Barcas* e de *Feira* e o modelo alegórico-doutrinal de *Alma*), serviu-se da *sottie*, predominantemente vinculada ao riso, para nela incorporar a *sátira aos maus costumes* do Portugal novo. Num determinado momento da sua carreira, porventura já pressionado pela concorrência de um outro tipo de teatro, protagonizou uma corajosa inflexão, ao tomar a matéria cavaleiresca como base de uma nova forma dramatúrgica. O facto de não ter tido discípulos diretos pode encontrar aqui uma explicação. De facto, tal como surgem no *Livro das Obras*, os géneros constituem, quase sempre, pontos de chegada e não lugares de partida. Isto significa, na prática, que, depois de Gil Vicente, que com eles e por eles fez tanto, pouco mais se poderia fazer pelos géneros maiores do teatro medieval europeu.

Em livro-síntese publicado em 1987, José María Diez-Borque procedeu a um levantamento exaustivo dos géneros do teatro no século XVI, com o revelador subtítulo «El teatro hasta Lope de Vega». Aí se fala nomeadamente em *autos representaciones*, *farsas*, *églogas*, géneros breves como *introito*, o *prólogo*, a *loa* e o *entremés*. A *comédia* é objeto de tratamento destacado (Lope de Rueda, Timoneda, Juan de la Cueva, etc.). Não falta sequer a *tragédia*, clássica e não clássica. Neste quadro, a obra de Juan del Encina é vista como manifestação de radical modernidade

Lo que Encina se propuso — y no es poco — fue otorgar carta de naturaleza literária, contando con el gusto cortesano, a un mundo cultural considerado inferior; para gente de baja e servil condición sin le assistan decisivamente ni Italia ni la bucólica clásica en tamaño empresa. Es esta su poética de la modernidade. (p. 147)

Embora a modernidade ou o experimentalismo de Juan del Encina (e de Lucas Fernández) seja assinalável, a história dos géneros do teatro ibérico não estará nunca completa sem a ponderação do vínculo que Gil Vicente manteve não só com os modelos peninsulares mas também com os grandes modelos do teatro medieval europeu. É esta a transformação caldeada que Gil Vicente operou, num registo que toca mas supera as convenções ibéricas, elevando-se a um plano de maior ambição e consistência.

**BIBLIOGRAFIA**

- Bernardes, José Augusto Cardoso (2003), «Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente», in *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra/Braga, Angelus Novus, pp. 13-33.
- Díez-Borque, José María (1987), *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus.
- Doudet, Estelle (2012), «Introduction» a *Recueil général de moralités d'expression française* (sous la direction de Jonathan Beck, Estelle Doudet et Alan Hondley), Tome I, Paris Garnier, pp. 9-30.
- Garay, René Pedro (1988), *Gil Vicente and the Development of the Comedia*, Chapel Hill, University of North Caroline Press.
- Knight, Alan E. (1983), *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press.
- Maguin, Jean-Marie (2008), *Everyman ou la question de l'Au-delà au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mendes, Margarida Vieira (1990), «Gil Vicente. O génio e os géneros», in *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, pp. 327-334.
- Osório, Jorge Alves (1995), «Sobre a organização do Livro I da *Compilação*», *Mátthesis*, 4, pp. 35-48.
- Parker, Jack Horace (1967), *Gil Vicente*, New York, Twayne's Publishers.
- Reckert, Stephen (1983), *Gil Vicente. O Espírito e a Letra*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rey-Flaud, Bernadette (1984), *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*, Genève, Librairie Droz.
- Saraiva, António José (1981), *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Bertrand (3.<sup>a</sup> ed.).
- Teyssier, Paul (1982), *Gil Vicente. O Autor e a Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.