

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

# XVI

---

*Depois do espetáculo  
teatral vicentino:  
«Este livro e cancionero»*

Jorge A. Osório

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

(Página deixada propositadamente em branco)

O título que encabeça as linhas seguintes é sugerido por um estudo fundamental (talvez o mais importante nos anos mais recentes) sobre a poesia lírica profana em galego-português, *Depois do Espectáculo Trovadoresco* (Oliveira, 1994), que nos atrai para a cultura de uma nobreza senhorial cujas manifestações poéticas se estendem por século e meio, até à primeira metade do décimo quarto, quando, esgotando-se o ambiente cortesão onde haviam sido produzidas e apreciadas, se impôs agrupar e fixar o seu conjunto em *livro*. Tratava-se de compilar textos já escritos de forma individual ou em coleções já confeccionadas, em obediência a critérios histórico-genológicos previamente estabelecidos no quadro de uma doutrina poética, de forma que, para lá dos matizes e das modelações dependentes de tempos, lugares e pessoas, não se esquecesse um passado cuja memória importava conservar como marca identitária de alguma nobreza. Os acidentes do tempo, no entanto, não permitiram que nenhum dos testemunhos conservados nos oferecesse esse conjunto completo (um *cancioneiro geral medieval*, como já definido) no estado do seu acabamento em meados do século XIV. Não teria sido impossível a Gil Vicente compulsar alguma cópia desse *Livro das Cantigas* conservada na livraria régia, mas não é defensável que o uso de alguma técnica de paralelismo versificatório lhe tenha advindo do contacto direto com ele (Asensio, 1970: 134s).

Um cancionero — deixem-se de parte os casos de cancioneros de autor, como o *Canzoniere* de Petrarca ou cancioneros ditos de mão, de teor mais ou menos miscelânico, ou aqueles que nasciam de recolhas de colecionado-

res interessados em poesia — resultava, muitas vezes, da solicitação de um príncipe ou de um grande senhor e correspondia, no fundo, à noção da dignidade que Dante havia assinalado para a arte de poetar. Essa *dignitas* podia manifestar-se na riqueza material do suporte dos textos, no caso, sobretudo, dos manuscritos ricamente ornamentados, mas emanava também da maneira como os textos se encontravam agrupados e arrumados no seu conjunto, a par da presença de didascálias e rubricas identificadoras das autorias e consolidadoras da continuidade textual, quando não de índices facilitadores da sua utilização, coisa que a prática do impresso tornava comum, embora, por outro lado, acarretasse a perda de outros elementos, como a notação musical, como sucedeu com o *Cancioneiro Geral*. Importa ter presente que o hábito de encabeçar os textos dramáticos com uma rubrica que prepara o leitor para o ato de leitura (Hasenohr, 1990: 335) — no caso do espectador, a expectativa tinha de ser gerida de outro modo —, a qual, no fundo, correspondia à prática do *accessus* da exegese medieval, continuava precisamente uma prática cancionairil (Giner, 1998: 114).

Os cancioneiros poéticos de finais do século xv e início do século xvi, como os de Juan Alfonso de Baena, de Hernando del Castillo ou de Garcia de Resende, estão dotados de prólogos que incluem a justificação das compilações com base na utilidade que se poderia — se deveria... — retirar da poesia neles guardada, quer pela natureza da coisa poética quer pelos dos agentes nela envolvidos, fossem autores, fossem destinatários. Desse ponto de vista, o *Cancionero* de Baena é o mais explícito, enquanto o de Resende, onde Gil Vicente também surge representado, se revela, em termos doutrinários, bastante mais modesto.

Evocar essas recolhas cancionairis a propósito da *Compilação* que saiu impressa em 1562 pode parecer estranho; no entanto, talvez não seja tanto assim, como se procurará explorar de seguida. Dizendo de outra maneira, afigura-se que se o emprego reiterado do termo *cancioneiro* no texto do «Privilégio» de 3 de setembro de 1561, um mero texto emanado dos burocratas da chancelaria régia, não se pode impor como autoridade de crítica literária, não deixa, porém, de suscitar algumas reflexões.

Com estas considerações iniciais pretende-se significar que não parece ser de recusar *in limine* uma aproximação da *Compilação* vicentina à

tradição do *cancioneiro* como *livro* organizado, quer pela similitude material da apresentação dos textos, sua empaginação e modelo tipográfico — que pretendia também condicionar um modelo de leitura —, seu agrupamento e encadeamento, quer pela necessidade de postular um trabalho prévio de tratamento do acervo em verso, de forma a ser fixado *ad posteros* no impresso. Para tal apontam os paratextos de apresentação assinados pelo filho e pelo pai, onde, apesar da pobreza doutrinária, podemos detetar alguns pontos que comungam dos propósitos confessados também em outras compilações cancioneris: existência de um material digno de ser recolhido e estruturado para ser disponibilizado a potenciais leitores, alguma preocupação pela exaustividade, o estabelecimento prévio de um plano de arrumação interna desse material, a inserção de paratextos do tipo de *accessus* e rubricas. Se atendermos a estes pressupostos, talvez devamos relativizar algumas observações de que a *Compilação* e em particular a impressão de 1562 foram objeto, porque, em essência, postulam critérios e objetivos editoriais próprios de uma diferente perceção da obra literária. Seria, por exemplo, difícil conceber da parte de Gil Vicente um rigorismo tão impositivo para a edição dos seus textos como as indicações que D. João de Castro, no século seguinte, deixaria instituídas para uma futura edição da sua *Aurora* (Castro, 2011: 25).

Um leitor que, em setembro de 1562, tivesse em suas mãos um exemplar da *Compilação* acabado de sair dos prelos de João Álvares observaria com certeza a linguagem tipográfica usada na página de rosto, com a imponente gravura das armas reais, encimadas por seis linhas identificadoras da obra e, numa área equivalente na zona inferior, as informações editoriais do costume. As linhas superiores, além do título e da autoria, continham já uma primeira orientação de leitura, ao informarem sobre a organização por géneros da obra, dividida em cinco livros. O mesmo prévio constrangimento de abordagem era de forma mais detalhada logo de seguida reforçado pelas «Tabuadas» de cada um dos livros. Desta maneira, preparava-se o leitor para a entrada num edifício — a metáfora era banal e Gil Vicente usa-a no seu prólogo — que impunha uma visita guiada.

Depois apareciam dois textos em prosa: os prólogos de Luís Vicente — ou «redigido por ventura pela irmã mais velha»? (Vasconcelos, 1949: 549)

— e o do próprio autor seu pai, em caracteres redondos. Trata-se de textos sem qualquer peculiaridade doutrinária; para além do recurso a lugares-comuns sobre a glória literária, no texto do filho, ou à *humilitas* no do autor, só há neles, de interesse, a explicação (ou ensaio de explicação) sobre o conjunto dos textos postos à venda. Causa mesmo alguma perplexidade que no do próprio autor não se encontrem considerações de natureza doutrinária relativas à poética dos seus autos, tendo sobretudo em consideração que ele foi escrito em anos já de claro conhecimento das correntes literárias de fundo renascentista entre nós; e nem sequer se faz referência à novidade que no «parco repertório» editorial lusitano do século XVI (Camões, 2007: 518) representava uma edição de um conjunto dramático tão grande. No entanto, ambos os prólogos coincidem em dois pontos, que têm gerado controvérsia sobre o seu verdadeiro alcance: que existia um *livro* manuscrito pelo próprio Gil Vicente, para onde começara, no final da vida, a copiar as suas obras — «escreveu per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas» é frase do filho com sentido incerto — e que a justificação da impressão assentava no facto de «serem cousas algũas delas feitas por serviço de Deos» e, dissera o pai, «serem muitas delas de devaçam e a serviço de Deos enderençadas» (Vicente, 2002: I, 11-14). A similitude dos enunciados revela o decalque do filho em relação às palavras do pai.

No primeiro passo atrás citado, Luís Vicente destaca a sua dedicação de filho em levar a termo o trabalho iniciado em vida pelo pai, que havia escrito «per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas e ajuntara todas se a morte o nam consumira». Duas linhas de não pacífica leitura; todavia, um ponto será de aceitar: que Gil Vicente havia começado a preparar no final da vida a edição dos seus textos, sem ter logrado terminar a tarefa. Não é possível dilucidar se o adjetivo *grande* se liga a *livro* se a *parte*, mas o que se afigura evidente é que Gil Vicente procedeu do modo habitual na preparação de um original de autor a ser fornecido à oficina do impressor; um manuscrito que, terminado o trabalho de impressão, seria menosprezado ou destruído.

Por outras palavras, devemos imaginar uma situação normalíssima quanto aos procedimentos prévios à publicação do conjunto: o autor tinha ao seu dispor o acervo de longos anos de atividade dramatúrgica, formado de

certeza por cadernos manuscritos com os textos que haviam servido de fundamento às representações para que eles mesmos haviam sido escritos, a que, em momento posterior, houve que adicionar algumas anotações informativas de natureza factual (muitas são evidentes repositório histórico), que viriam a ser usadas nas didascálias na edição impressa, textos que poderiam não estar formatados para a composição tipográfica e subsequente oferta ao público leitor. Conservando consigo esses textos, a recolha não pode ter sido muito trabalhosa — a busca a que Luís Vicente alude diz mais respeito, com certeza, às composições inseridas no Livro Quinto. Não é improvável que desse *corpus* fizessem parte exemplares de edições avulsas iniciadas com a do *Auto das Barcas*, certamente de 1518. Já improvável seria a presença de algum dos originais desses folhetos para tipografia, porque a prática era serem destruídos ou deitados fora uma vez terminados os trabalhos de impressão.

No entanto, juntar os textos disponíveis, uma vez passados os respetivos *espetáculos teatrais* — falta saber como seriam as encenações em tempo da meninice de D. Sebastião, de que fala Luís Vicente —, não era tarefa que se devesse fazer de forma anárquica ou desordenada. De certeza foi concebido previamente um plano de conjunto, uma espécie de organograma com a divisão em secções, e deve ter sido ordenada a sequência dos textos em cada uma, ou fazendo uma lista de títulos ou, quem sabe, arrumando os cadernos por ordem, deixando aos filhos, nos longos anos até vésperas de 1561, a tarefa de levarem a cabo a cópia desses cadernos de modo a serem entregues ao tipógrafo. A grande questão, dada a total ausência de testemunhos manuscritos próximos do autor, consiste em conjecturar a diferença entre o estado dos textos primitivos e aquele que nos surge espelhado quer na *Compilação* com o *apuramento* a que se alude no prólogo de Luís Vicente, quer em folhetos avulsos. Não parece, contudo, desajustado opinar que «os textos dos autos [...] não sofreram o castigo da revisão definitiva do autor» (Pratt, 1970: 93).

O único testemunho fidedigno da vontade expressa do autor é o exemplar madrileno da edição avulsa da *moralidade* identificada no colofão como *Autos das Barcas*, que se diz ter sido *feito* «per sua mão», certamente em referência ao manuscrito entregue ao tipógrafo para a composição e



impressão, devendo provavelmente interpretar-se a frase «Corregido e emprimido per seu mandado» (Révah, 1951: 52) como reportando-se ao trabalho de correção que, em regra, se fazia na oficina do tipógrafo, mesmo já na fase de impressão. No caso de 1586, operou-se com base nos textos impressos e de acordo com as limitações inquisitoriais, e é de anotar que André Lobato não diz utilizar fontes novas, como fizeram impressores de segundas edições de obras de outros autores. O «catarpácio grande de mão e de letra do pai» (Vasconcelos, 1949: 480) serviu com certeza de base à composição do texto impresso em 1561 e 1562, «cheio de erros» de natureza linguística e textual, mas de impossível recuperação porque, finda a impressão, teve o mesmo destino que os demais.

Todavia, uma pergunta se impõe: admitindo tudo isto (se possível), terá também Gil Vicente atribuído uma designação de género a cada um dos setores? Ou aquilo que hoje temos na *Compilação* é fruto de uma intervenção — condenável, segundo a crítica — dos filhos? Em bom rigor, nesta matéria pouco mais se pode adiantar que opiniões e hipóteses.

Começemos por salientar um primeiro ponto: ambos os prólogos enfatizam a natureza devota de muitos dos autos, tendo por implícita a sua utilidade; e ambos sublinham o agrado que a família real havia mostrado pelas representações vicentinas ao longo de uma trintena de anos. O de Luís Vicente vai mais longe e acrescenta que ainda nesses tempos se faziam representar autos do pai a D. Sebastião; quais, é que não indica. Tudo modos de consolidar a defesa da edição, com certeza tendo em mira os condicionalismos que os Índices da Inquisição já haviam colocado à leitura de algumas peças isoladas do pai.

Ora, a secção das peças de fundo religioso é colocada em primeiro lugar, com portada própria — se todos os Livros, exceto o Quinto, têm separadores na forma de página de rosto, o do Livro Primeiro é distinto do dos demais —, ocupando, portanto, uma posição de relevo, que evoca a estratégia anunciada, mas não exatamente concretizada, por Hernando del Castillo meio século atrás no prólogo ao seu *Cancionero General*, definindo nove secções, sendo a primeira de «obras de devoción y moralidad» e a última um apartado de «obras de burlas provocantes a risa», ou seja, indo do sério e do *utile* mais elevado para o jocoso e o mais *bumile*. O *Cancioneiro Geral*

de Garcia de Resende, cuja preparação Gil Vicente podia facilmente ter seguido, não serve aqui de modelo, porque não está dividido em secções.

Nestas circunstâncias, concentrar e arrumar num primeiro setor as peças de teor devoto, em contraste com um último preenchido por peças sob a designação de «farsas», parece decorrer de uma estratégia definida previamente, já constante do *livro* escrito por Gil Vicente, e não de uma iniciativa posterior; aliás, afigura-se pouco provável que, dispondo da cópia já *apurada*, entenda-se no sentido de suscetível de ser utilizada para base de trabalho tipográfico, de originais usados nas encenações pelos atores, Luís Vicente (ou os filhos que se sabe interessados na edição) tivesse desprezado esse trabalho e iniciado *motu proprio* nova cópia.

No Livro Primeiro, as designações genéricas são vagas (*auto, obra, representação*, correspondendo à imprecisão genológica do rústico pastoril) e a arrumação das peças não obedece à cronologia; os três primeiros formam um bloco materialmente individualizado tanto pela inscrição de «Laus Deo» antes do *explicit* do *Auto dos Reis Magos* como pela presença de uma tarja que preenche o espaço no fundo da página (fl. 7 v.º) (Reckert, 1983: 236). É corrente focar-se a redação pouco clara da didascália do primeiro auto, que pretende justificar como abertura do setor das *obras de devoção* uma peça de teor profano. Duas razões poderosas são aí sinalizadas: por um lado, a *visitação* feita «ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João, o terceiro...» (Vicente, 2002: I, 17) — sem dúvida, «um momo em miniatura» (Reckert, 1983: 233-34) — é apresentada como «a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou», o que está em sintonia quer com o testemunho de Garcia de Resende na *Miscelânea* quer com a preocupação manifestada por Gil Vicente em construir o esboço de uma biografia literária nessa zona inicial da *Compilação*; por outro, embora *feita* (ou seja *fabricada*) para um nascimento profano em junho de 1502, revestia-se de um claro sinal de apologia do monarca reinante à data da escrita da didascália, porque o paradigma do auto relacionado com o Natal surgia aplicado ao herdeiro do trono, o que não era de somenos importância do ponto de vista político para D. Manuel.

No entanto, importa captar ainda outros sintomas que indicam que às razões de género literário se sobrepuseram outras ligadas à imagem que

o autor pretendia dar de si ao leitor. É que esta primeira didascália é, na *Compilação*, de longe a mais minuciosa quanto à enumeração de altas personalidades da família real presentes na câmara da rainha, o que denuncia uma memória factual que o autor conservara e convoca no momento da organização dos seus textos para impressão. Para além disto, os enunciados que enlaçam os três referidos primeiros autos, além de sublinharem com ênfase a sua dependência face à poderosa rainha velha D. Leonor, instituem também uma narrativa biográfica que, a uma distância de cerca de trinta anos de permanente confiança da corte portuguesa, não podia deixar de ser valorizada. Acrescente-se que a deslocação para a última posição do Livro Primeiro do *Auto de S. Martinho*, tendo sido um dos mais antigos (1504), denuncia o isolamento temático do auto: é o único de assunto hagiográfico em Gil Vicente, com uma rubrica final que busca justificar a brevidade com o facto de a peça ter sido «pedida muito tarde» (Vicente, 2002: I, 366), aliás idêntica à do *Auto dos Reis Magos*, muito próximo em data (1503-1506), para o qual Gil Vicente, certamente por essa razão, se socorreu de textos precedentes, como a *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor* de Lucas Fernández, bastante anterior à data em que foi publicada (1514) (Rodrigues, 2002: 226).

A este primeiro bloco segue-se um outro iniciado com a *Sibila Cassandra*, representado à mesma D. Leonor no recém-fundado mosteiro de Xabregas com certeza no Natal de 1513 em presença das freiras e damas da nobreza (Rodrigues, 1999: 224), uma peça que encenava um tema de forte significado devoto e bem enraizado na tradição cristã medieval a partir dos *Oráculos Sibilinos IV* (Leite, 2009: 41; Rodrigues, 2006: 179). Trata-se de um conjunto de autos natalícios representados a D. Manuel e a D. João III, de que o último é o *Auto da Feira*, de 1527. Mas importa observar a sequência com algum detalhe. É que os quatro autos começados com *Sibila* e terminados com *Pastoril Português* incluem uma cena da adoração própria da festividade natalícia, recorrendo à fantasia do mundo pastoril e das suas marcas linguísticas, gestuais, de vestuário e costumes para avivar o contraste que sempre está presente na forma de pensar de Gil Vicente: a de que o homem, na sua existência terrena, se encontra imergido num *engano* de múltiplas facetas (Bernardes, 1996: 213, 235-236). Só que a adoração

pastoril sofre uma alteração precisamente no último dos autos citados, o *Pastoril Português*, de 1523: aqui, em vez da adoração do presépio, temos adoração da imagem de Nossa Senhora que uma pastora *achara, trazendo-a escondida num feixe de lenha* (Vicente, 2002: I, 147). Depois desta série, 1562 insere um outro auto natalício, o *Auto da Feira* de 1527, já sem a cena da adoração. No entanto, não deixa de ser de assinalar que tenha sido na metade inferior da página final do texto de *Mofina Mendes* — uma peça que conheceu com certeza duas representações, uma a D. Leonor em Xabregas e outra muito mais tarde, em 1534, a D. João III — que o tipógrafo de 1562 incluiu a única gravura desta impressão (fl. 25 v.º); por exemplo, não se serviu de nenhuma (e não seria difícil em matéria de cavalarias) para encher o espaço que ficou em branco no fim do *Dom Duardos* (fl. 137 r.).

Segue-se a segunda metade deste Livro Primeiro, ocupada por peças do tipo das *moralidades*. Também aqui o compilador procedeu a uma arrumação destinada a construir um bloco unido pelo motivo das barcas, que o leitor encontrava já anunciado na «Tabuada» como sequência de três *cenias*. Esta concentração propositada implicou a deslocação do *Auto da Alma* para antes da «barca primeira», que fora objeto da primeira impressão independente por parte do autor, de certeza em 1518. Um sinal da desmontagem da ordem cronológica encontra-se na redação atrapalhada da didascália de *Inferno*, querendo justificar a sua inserção «neste primeiro livro, nas obras de devação» com o facto de «a segunda e a terceira parte» terem sido «representadas na capela», quando ela o havia sido «de câmara» (Vicente, 2002: I, 215). Não faz sentido esta nota inicial; sucede, porém, que ocorrem várias vezes nas didascálias da *Compilação* informações que se reportam a um momento de representação mais recente (o caso atrás referido de *Mofina Mendes* é um deles), como foi o caso: a peça impressa com o título de *Auto das Barcas* deve ter sido encenada meses antes, no Natal de 1516, voltando a sê-lo no quarto de D. Maria, enferma do parto de D. António, de cujas complicações viria a falecer a 7 de março de 1517. O responsável pela didascália, lembrado certamente de uma similar justificação genérica relativa ao primeiro auto, fixou-se na informação mais relevante da memória histórica, relegando para segundo plano os critérios literários.

Na zona final deste Livro Primeiro meteram-se dois autos de teor bíblico, a *História de Deus*, de 1527 (com o *Diálogo sobre a Ressurreição*) e *Cananeia*, encenado em 1534 no mosteiro de Odivelas a pedido da respetiva abadessa. No fim incorporou-se o já recuado no tempo *Auto de S. Martinho*.

O Livro Segundo é o compartimento «das comédias», em número de quatro. Se a data de 1514 indicada para a *Comédia do Viúvo* está errada (a didascália é omissa quanto a dados históricos, precisamente como a da farsa dos *Físicos* no final do Livro Quarto) (Vicente, 2002: II, 417), devendo ser de antes de 1524 — já se tendo admitido que o texto reproduz o de uma edição avulsa (Reckert, 1983: 239) —, teremos aí um critério de base cronológica relacionado com D. João, ou seja, correspondente à segunda metade da produção dramática vicentina, já que a extensa *Comédia de Rubena* vem dita ter sido representada em 1521 quando D. João ainda era príncipe. É evidente que a didascália impressa como página de rosto do Livro Segundo foi redigida muito depois, já que se refere a ele como rei, semelhantemente a uma rubrica da *Comédia do Viúvo* que se reporta à presença de D. João III no serão em que a peça foi representada ainda na qualidade de príncipe (Vicente, 2002: I, 445), o que, a não ser que a dita rubrica seja de Luís Vicente (Reckert, 1983: 29-30), obrigaria a antecipar a data para antes de janeiro de 1522 ou a admitir mais do que uma encenação.

A temática deste conjunto de quatro peças designadas como «comédias» aponta para duas vertentes centrais: uma de natureza mais cortesanesca, relacionada com a problemática, bem enquistada na cultura poética dos cancioneiros, como seja o *requerimento de amores* ou o modo de cortejar a mulher, ou seja, o exercício do galanteio — nesse cenário de ostentação de gestualidades, verbalizações, sugestão de sentimentalidades e, por isso, de comportamentos —, que preenchia também a fantasia cavaleiresca da *Divisa da Cidade de Coimbra*; outra de fundo mais claramente doutrinário, centrada na ideia de que o homem vive *enganado*, não só em termos devotos, como os autos pastoris tinham frisado, mas também no domínio do comportamento terreno e, subseqüentemente, no da vida de corte, como enfatiza em 1536 a *Floresta de Enganos*, a última peça do autor, com um *explicit* que não pode ser do autor, obviamente. São todas peças de teor profano, como as que foram agrupadas no Livro seguinte «das tragicomédias».

Um aspeto, porém, as diferencia, não de natureza literária, mas pragmática: é que nenhuma delas vem reportada, na respetiva didascália, a eventos celebrativos, como sucede com quase todas desse Livro Terceiro.

As duas primeiras peças deste Livro Terceiro, *Dom Duardos* e *Amadis* (aliás bem separadas no tempo), são teatralizações de matéria romanesca, sem relação explicitada com um qualquer evento identificado, o que as afasta da prática das didascálias subsequentes; todavia, há que levar em linha de conta que a lógica de organização de uma coleção do género da *Compilação* podia ser mais tortuosa do que retilínea.

Este Livro constitui, sem dúvida, um dos maiores problemas da obra vicentina. Colocando-se numa perspetiva que pode não corresponder àquela que norteou o trabalho dos compiladores (pai e filhos), a crítica tem salientado não só a estranheza da designação de «tragicomédia» como também o próprio conteúdo do Livro.

Começemos pelo princípio: a tragicomédia titulada *Dom Duardos*, provida de um *accessus* omisso quanto à data e local da representação a D. João III, aceitando-se que tenha ocorrido entre o início do seu reinado e 1525. Em 1562 vem encabeçada pela designação de «Tragédia de Dom Duardos», o que, para além do mais, é um caso único na *Compilação*, já que os títulos das peças são indicados nas «Tabuadas» e não à cabeça de cada uma (mas em três tragicomédias vêm também em *explicit* final: *Frágua*, *Apolo* e *Júpiter*). Importa sublinhar aqui uma marca do livro *cancioneiro* evidente aos olhos de um leitor quinhentista (um leitor que não seria um *homem de letras* necessariamente, mas um *letrado*, fidalgo ou não, apreciador da literatura cortesanesca): o emprego de fórmulas do tipo «O auto que se segue», «E esta primeira», «A obra seguinte», «A comédia seguinte», «Esta seguinte farsa» assegurava, num procedimento idêntico ao dos *cancioneiros*, a continuidade material dos textos oferecidos. E vale a pena anotar desde já que é no Livro Terceiro, «das tragicomédias», que a quase totalidade das didascálias inclui o título respetivo, aspeto que de algum modo o individualiza.

Ora, se é verdade que os termos *auto*, *farsa*, *comédia*, *moralidade* se encontram em passos autênticos do autor, tal não sucede com *tragicomédia*. No entanto, anote-se que todas as didascálias do Livro Terceiro incluem a designação genérica de «tragicomédia», assim como as do Livro Segundo

classificam as quatro peças de «comédias»; no Livro Quarto, «farsa» identifica o género, exceto em três casos.

Por outro lado, a 2.<sup>a</sup> edição da *Compilação* feita em Lisboa por André Lobato, findo o prazo de dez anos concedido pelo Privilégio de 1561 e já afeiçoada às censuras inquisitoriais, oferece uma versão de *Dom Duardos* bastante distinta da de 1562, dotada de um frontispício típico das impressões avulsas de textos dramáticos e com um prólogo-dedicatória endereçado a D. João III, sem data e sem alusão a uma representação, o que indicia que o impressor de 1586 simplificou o trabalho de corrigir o texto da edição anterior para o adaptar às censuras exigidas já pelo Índice de 1551 reproduzindo, no fundo, um folheto das várias edições avulsas existentes. Na verdade, *Dom Duardos* foi, com *Inferno*, a peça mais difundida de Gil Vicente, em grande parte por causa do *romance* de D. Duardos com que termina e que cedo se difundiu (já anda no *Cancionero de Romances* de Antuérpia). Mas aquilo que tem atraído mais a atenção da crítica é o primeiro período desse prólogo com uma justificação de doutrina literária: «Como quiera [...] que las Comedias, farças, y moralidades que he compuesto en seruicio dela Reyna vuestra tia (quanto en caso de amores) fueron figuras baxas, enlas quales na auia cõueniente rethorica [...] Conosci q[ue] me cumplia meter más velas a mi pobre fusta.» (Vicente, 2002: IV, 308.) Não inclui *tragicomédia*.

Importa atender a três pontos: em primeiro lugar, neste passo parece ter mais em vista o leitor de uma edição, buscando sensibilizá-lo para algo de mais elevado em matéria de amores; em segundo, pretende sinalizar uma fronteira entre um passado correspondente ao *serviço da rainha vossa tia*, D. Leonor, e os tempos novos, correspondentes da nova fase que inicia ao serviço de D. João III, para o que anunciava ser necessária uma *mais conveniente retórica*; algo diferente das *comédias, farsas e moralidades* precedentes. Teria em mente, nesses anos em que o teatro do castelhano Bartolomé Torres Naharro não lhe foi alheio, uma nova designação genológica? Ou esta surgiu mais tarde, ao organizar o plano que havia de servir de base à arrumação das peças na *compilação* que iniciou? Em terceiro lugar, as classificações e denominações genéricas da atividade literária em língua vulgar de forma mais ou menos ligada à cultura das cortes, nesse ainda *outono* da Idade Média, eram

suficientemente movediças e livres de constrangimentos normativos para se poder exigir um rigor semelhante ao que vigorará na cultura humanista classicizante. O próprio *Dom Duardos* é exemplo de tal, porque existiu com toda a probabilidade uma edição avulsa castelhana da *tragicomédia* com o título de *Farsa de Dom Duardos* (Infantes, 1992: 104,122); também em Castela pelos mesmos anos correu uma redação de *Inferno* intitulada *Tragicomédia alegorica del parayso y del infierno* (Infantes, 1992: 112). Ora a osmose no comércio dos livros entre Castela, sobretudo Sevilha, e Portugal, sobretudo Lisboa, era grande (Sá, 1983: 71-72).

Voltando ao prólogo-dedicatória conservado na impressão de 1586: retoma, até pela apresentação tipográfica, uma qualquer edição em folheto; o *Rol dos livros defesos* editado em Lisboa em 1551, o primeiro impresso pela Inquisição portuguesa, inclui sete títulos vicentinos, com o *Dom Duardos* à cabeça, o que é prova de que estava disponível para leitura. Mais eloquente é ainda a presença de 60 versos do *Romance de Dom Duardos* na folha final de uma publicação do tipógrafo sevilhano Bartolomé Pérez em 1530, numa versão mais próxima de 1586. Tudo leva a crer que o impressor sevilhano, que se interessou por Gil Vicente no quadro de relações de comércio de livros entre Sevilha e Lisboa, entendeu preencher, como era bastante habitual — por exemplo os textos no final da *Farsa Penada*, um deles retomando como *chiste* o romance da *Menina e Moça* «Pensando-vos estou filha» ou no final do *Auto de Santa Caterina* uma versão castelhana do romance vicentino à aclamação de D. João III (Vasconcelos, 1922) —, o espaço livre sobranete do folheto que imprimia nessa altura com um trecho da impressão que então, há que supô-lo, tinha entre mãos uma edição completa do *Dom Duardos*, saída antes de 1539, provavelmente com o termo «farsa» na portada (Infantes, 1992: 102, 104). No entanto, não menos significativa que a enumeração dos géneros no prólogo de 1586 talvez seja a proclamação de que, com a peça, Gil Vicente pretendia anunciar algo caracterizado por *uma retórica mais conveniente* (o termo *conueniens* pertence ao léxico técnico da retórica).

Se repassarmos, em alinhamento cronológico, e até onde as datações o permitem, os autos da *Compilação* que, no corpo do texto — portanto não na condição de paratexto —, incluem alguma observação sobre a arte poé-



tica, verificaremos que todos pertencem ao período joanino da sua atividade. É o *Auto Pastoril Português* (1523), é a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), é o *Triunfo do Inverno e do Verão* (1529), é *A Farsa da Lusitânia* (1532); além, claro, da versão avulsa de *Dom Duardos*.

Em todos estes casos o autor exprime a intenção de oferecer algo de *novo* ao seu público: em 1523 temos a referência ao Gil «que faz os aitos a el-rei», que teria solicitado ao Lavrador, Vasco Afonso, que *previcasse um antremês cá na capela* (Vicente, 2002: I, 137), preferindo este outra coisa: «Aito cuidoo que dezia / e assi cuidoo que é / mas nam já aito bofê / como os aitos que fazia / quando ele tinha com quê.» Ora se *novidade* há neste auto é, com certeza, a substituição da adoração do presépio pela «imagem de nossa senhora» que a pastora Margaída tinha *achado*. Na comédia de 1527 *sobre a Divisa de Coimbra*, o leitor encontrava uma das raras reflexões sobre preceptística literária nos versos de arte maior sobre a distinção entre comédias («começa em dolores; / e inda que toque cousas lastimeiras» termina, segundo a doutrina medieval, em coisas de prazer) e farsas («sabei que as farsas todas chocarreiras / nam são muito finas sem outros primores» isto depois de o *autor* haver *ordenado de representar* ao rei uma «história de gosto e sabor» sobre «cousas [que] passaram na serra onde estais / feitas em comédia mui chã e moral / e os mesmos da história polo natural / e quanto falaram nem menos nem mais», numa remissão direta para a retórica da comédia (Vicente, 2002: I, 452, 453) (Ferreira, 2003: 15).

Na peça de 1529, *Inverno*, a figura do Autor abre a cena com considerações sobre a diferença, no plano das manifestações da alegria — festejava-se o nascimento da infanta D. Isabel, que só viveu três meses —, entre o que havia sido costume «de vinte anos acá» e os tempos de *agora*, pelo que era preciso «fazer a farsa distinta» (Vicente, 2002: II, 77), em castelhano, «porque quem quiser fingir / na castelhana linguagem / achará quanto pedir». O *romance*, em castelhano com que se encerra o *Triunfo do Inverno* e a primeira parte da tragicomédia, é, em linguagem poética cancioneril, uma apologia majestosa e eloquente de D. João III, evocando a especial proteção divina ao reino e império lusitano desde Afonso Henriques. Será que o tom de alguma lamentação inicial desta peça, sobre o esmorecimento das *festas* de outros tempos, traduzia algum desconforto com o facto de ter nascido uma menina

e não um rapaz que pudesse prevenir a garantia da sucessão do trono (o primogénito, Afonso, pouco durara, e viva estava só a infanta D. Maria)?

Finalmente, em 1532, no *Auto Chamado de Lusitânia*, «uma das mais complexas» de Gil Vicente (Vasconcelos, 1949: 31), escondido no final das farsas, respeitante ao momento em que os festejos deviam enaltecer a importância do momento político, com a alegria do monarca em ver nascer um rapaz, de novo Gil Vicente retoma o tópico da necessidade de *auto novo*: «*Pera que cumpridamente / aito novo enventemos / vejamos um excelente / que presenta Gil Vicente / e per i regeremos.*» (Vicente, 2002: II, 392.) A novidade era relativa, pois retomava-se uma matéria fantasiosa de cariz cavaleiresco, amplificada pela evocação do saber que o autor havia alcançado «há três mil anos» de «ũa generosa ninfa» «Naquela cova Sebilária» (Vicente, 2002: II, 395). Mas acaso a necessidade, de algum modo urgente, da *invenção* de um *auto novo* não faria lembrar a bíblica necessidade do epinício — o *canticum novum* — de que o Profeta se fizera eco (Isaías, 42:5)?

Por outras palavras, ao longo do reinado joanino e ainda nos últimos anos da sua atividade, Gil Vicente parece querer manter estimulado o interesse do seu público privilegiado; quem sabe se estas alusões à sua capacidade de inovação não refletem sensibilidades que não lhe seriam totalmente favoráveis, como deixa transparecer a didascália de *Inês Pereira*, de 1523, numa alusão biográfica a «certos homens de bom saber» (homens de letras?) que duvidavam da autoria das suas obras, alusão que não consta da didascália da edição avulsa, de cuja família o folheto de Madrid faz parte.

Nestas circunstâncias, apoiar uma condenação radical do termo «tragi-comédia» com o fundamento de que, uma dezena de anos antes, o não incluía nas designações genéricas até então por si praticadas afigura-se exagerado, atribuindo ao filho a responsabilidade da iniciativa. Porque é que Gil Vicente não poderia ter modificado a sua visão crítica quando, já perto do fim da vida, teve de delinear o plano para *compilar* as suas obras, se, no momento de encetar a tarefa de copiar os seus autos para os fazer imprimir, introduziu — *trabalhou a copilação delas*, como se exprime no prólogo —, obviamente, correções e juntou anotações que visavam o esclarecimento do leitor, sem, no entanto, chegar a um apuramento textual e literário de tipo filológico que, ao tempo da impressão de João Álvares, se

havia tornado relativamente corrente? Devemos, além disso, ter ainda presente que a prática corrente na emenda textual se fazia em grande parte durante a fase de impressão tipográfica. Uma amostra clara de tal procedimento (terá sido Luís Vicente quem acompanhou a impressão na fase lisboeta?) encontra-se no exemplar de Harvard da *Compilação* de 1562, no texto da *Floresta de Enganos*, no fim do Livro Segundo, onde a folha *CXVIV* revela que se procedeu ao acrescento de cinco linhas (Camões, 2002, III: XVIII-XIX; Reckert, 1983: 211).

Importa, porém, observar se este Livro Terceiro é, de facto, um aglomerado inorgânico de textos ou se, de forma distinta, não se encontra regido por algum critério organizativo.

A peça de abertura, *Dom Duardos*, aborda, em registo dramático, um assunto romanesco muito bem conhecido, por divulgado através de variadas formas de manifestações da cultura de corte — desde a narrativa romanesca até às representações teatralizadas do género dos momos —, ou seja, aquilo que vinha anunciado na didascália em português de 1562 («os amores de dom Duardos, principe de Inglaterra, com Flerida, filha do Emperador Palmeirim de Constantinopla» (Vicente, 2002: I, 517)) e em castelhano na de 1586, num estilo mais sugestivo e atrativo para o leitor do folheto («nuevamente hecho sobre los muy delicados amores de don Duardos, principe de Inglaterra, con la hermosa Flérida, hija del Emperador de Costantinopla. Hecho por Gil Vicente. Agora de nuevo emendado y puesto en perfección») (Vicente, 2002: II, 595). A peça seguinte, *Amadis*, toma também um assunto romanesco bem conhecido da cultura cortesã relativo aos amores entre Amadis e Oriana; em 1586 possui uma a folha de rosto do tipo usado nos folhetos dramáticos, o que indicia que também para essa edição se deve ter recorrido a um texto avulso impresso.

Ou seja, este Livro Terceiro abre com duas peças de fundo cavaleiresco-cortesano, muito apreciado em festas de corte (Asensio, 1974: 25; Reckert, 1983: 39); não obstante, em 1562, em relação a ambos só se dizer que foram representados a D. João III, sem informação do momento — para o *Amadis* indica-se a data de 1533, portanto já da fase final da atividade vicentina —, há que conjecturar que corresponderam a algum momento da vida cortesã mais significativo; o *Amadís* (não a peça vicentina), por exemplo, foi

representado em Burgos em 1570 nas festas de recepção de Ana de Áustria, como *comédia* que incluiu vários *entremeses*, segundo um modelo de encenação à italiana (Ferrer Valls, 1993: 28, 191).

Isto significa que, na abertura do Livro Terceiro, estas duas peças se destinavam a instituir, no que dizia respeito à problemática dos *amores* (enamoramentos, modos de comportamento, paradigmas narrativos e dialógicos, de atrativo tratamento teatral), uma distinta linguagem face àquela que Gil Vicente havia utilizado em autos de fundo pastoril ou mesmo farsesco, abordando, por exemplo, os *amores loucos* entre pastores, claramente disfuncionais no contexto altamente regulado da corte. Não será demais sublinhar que a exemplificação dos comportamentos amorosos — estamos numa linguagem teatral que, além das palavras, necessita dos gestos, vozes, vestes, cenários, músicas, coisas que as rubricas internas indicam com frequência no texto impresso — é realizada mediante figuras tipificadas, cujas atitudes eram expectáveis pela assistência. Aliás, talvez importe acentuar também que o discurso teatral vicentino não fala *objectivamente* da corte para um auditório da cidade; Gil Vicente não precisa de descrever ou caracterizar os modos da corte porque o seu auditório atual era ela mesma. Em sentido estrito, os dois versos do *Auto em Pastoril Português*, «um que nam tem nem ceitil / que faz os aitos a el rei» (Vicente, 2002: I, 137), reportam-se exatamente a essa função — Gil Vicente, um «oficial de Palácio» ao serviço da corte por incumbência régia (Reckert, 1983: 175) por parte de alguém que a tem como público primeiro.

Por isso, quando aborda, *coram principe*, em registo satírico alguns comportamentos, por exemplo em matéria de amores ou de devoção, que são, em si mesmos, desvios ridicularizáveis do arquétipo cortesanesco (autênticos *enganos* sobre que ainda em 1533, em *Agravados*, insiste), atua na perspectiva de que a corte não se revia necessariamente neles: como as crónicas anotam, reis, rainhas, damas, grandes senhores podiam participar em momentos de ostentação espetacular, como bailes e momos, onde atuavam como figurantes — por exemplo no combate entre bons cavaleiros e cavaleiros selvagens —, numa tradição de participação das «gentes de palácio nas representações» que se manterá no século seguinte (Lobato, 1997: 89). Pode imaginar-se, por exemplo, o que para tal assistência havia

de significar o «instinto nutritivo» que muitas figuras vicentinas manifestam (Bernardes, 1996: 328) num ambiente cujos membros participavam dos faustos banquetes de palácio, abundantes em requintadas iguarias, verdadeiras teatralizações da *dignitas* real. De certo modo, Gil Vicente alinhava pela doutrina exposta por Garcia Resende no seu prólogo de 1516: a *arte de trovar* devia epifanizar os *feitos* do príncipe, feitos de armas e feitos de poesia, mas também exercer uma sátira corretora dos desvios comportamentais face ao arquétipo cortesão. Ora, em boa medida isto prolonga a linguagem dos cancioneiros, tanto na individualidade das composições (versificação, tipo de estrofes, etc.), como na relação dos textos com o ambiente cortesão.

Por isso há que sublinhar a importância capital de uma cena inicial de *Dom Duardos*, cujo sentido foi justamente evidenciado em estudo recente (Bernardes, 1996: 322s). Trata-se do momento em que, terminado o duelo — teatralizado na linguagem conhecida dos momos — entre D. Duardos e Primaleão, filho do Imperador, e ficando diante da assistência «Flérida assentada com a Emperatriz, entra Camilote, cavaleiro selvagem com Maimonda, sua dama pola mão e, sendo ela o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louvando» (Vicente, 2002: II, 520). Vale a pena transcrever a rubrica na versão de 1586: «Apartarse han estas figuras y entra Camilote y Maymõda, la más fea criatura que nunca se vio, y Camilote loándola dice.» (Vicente, 2002: II, 599.) A diferença parece evidente: em 1562, a rubrica, ancorando-se na narrativa romanesca, não só refletia a necessária progressão da ação dramática como também suscitava a imaginação do leitor para o enquadramento cortesão, onde a ação se desenrolava, aspeto que fica esbatido na rubrica de 1586. Por isso, e com toda a pertinência, a importância da rubrica introdutória deste par cavaleiresco, que tão grotescamente se apresentava numa corte imperial à maneira das entradas nos romances de cavalaria, foi justamente realçada pelo significado que continha (Bernardes, 1996: 327). Nessa zona inicial surge aludida, mais do que equacionada, uma teoria do amor e a sua força que a cultura ficcional e poética trazia desde a cortesania medieval («Parece [a Maimonda ‘cume de toda a fealdade’] a la reina Dido / y Camilote a Eneas») (Vicente, 2002: I, 525), segundo a qual o *grande deus* Cupido *dava* «a los rusticos pastores»

o mesmo «amor encendido» que a *nós*, conhecedores e praticantes da cortesania, espelhada também nos cancioneiros.

Não se tratava, porém, de um grotesco *sem conveniente retórica* como seria se os figurantes pertencessem ao mundo das *figuras baixas* tais como pastores, alcoviteiras, clérigos — lembre-se a parodização de comportamentos cortesões por figuras que, de direito, não podiam pertencer ao mundo da cortesania, como o Frade da *Barca do Inferno*, quando entra «com ãa Moça pola mão e vem dançando, fazendo a baixa com a boca» (Vicente, 2002: I, 227), numa apropriação da gestualidade das boas maneiras do galanteio cortesão só aceite pelo contrato prévio da convenção farsesca, ou o Frei Paço de *Agravados*, peça omitida em 1586 — e outras conotadas com o mundo real, mas de figuras cavaleirescas que significavam e ostentavam, teatralmente, uma inversão dos altos valores da cortesania; no caso concreto da encenação vicentina — e é preciso ter em conta o papel que a imaginação e a fantasia dos assistentes desempenhava na maneira de conceber a teatralização da diegese —, o par selvagem entrava no espaço físico de uma corte controlada pelo «poderoso rei dom João, o terceiro deste nome em Portugal», num claro abuso dos verdadeiros valores e dos modos cortesãos com que ela se identificava.

Vale a pena sublinhar esta dimensão, pois a lição que se podia — e devia — tirar do absurdo de tal ousadia revelava-se não só como doutrina da própria peça — D. Duardos é um paradigma de sofrimento e de comportamento amoroso — aspeto que não foi alheio à dedicatória «Al pueblo portugués» na mais importante edição moderna da obra (Vicente, 1942) — o qual se cristalizou na cultura cortesanesca, como atestam citações em obras como a *Arte de Galantería* do Conde de Vimioso (Portugal, 2012: 111) — mas também como sinalização semântica para o conjunto subsequente do Livro Terceiro da *Compilação*.

A seguir a estas duas peças de assunto romanesco e de exemplaridades de cortesania — de matriz cancioneril: enamoramento e comportamento amoroso —, está a *Nau d'amores*, encenada aquando da primeira entrada em Lisboa de D. João III e D. Catarina em 1527, com um sentido que já foi posto em evidência (Rodrigues, 1999: 85), seguida de uma que lhe era anterior em data, a *Tragicomédia da Frágua*, posta em cena dois anos atrás,

em Évora, para os esponsais desse matrimónio; depois vem a *Exortação da Guerra*, representada em tempos de D. Manuel, com o introito do Clérigo Nigromante que, entre as maravilhas que promete, inclui a metamorfose da «dama esquiva» diante do seu «galante» (tópico cancioneril), peça que, no entanto, inclui referências a sucessos posteriores; a seguir, *Templo de Apolo* de 1526, usada para celebrar a partida da infanta D. Isabel «quando casou com o imperador Carlos» (Vicente, 2002: II, 9), sucesso já anunciado na precedente; depois, *Cortes de Júpiter* de 1521 (1519?), portanto do final do reinado de D. Manuel, na partida de sua filha D. Beatriz para Saboia; segue-se a *Pastoril da Serra da Estrela*, de 1527, no nascimento da infanta D. Maria, que em 1543 se viria a casar com Filipe II; depois, *Inverno e Verão*, no nascimento da infanta D. Isabel em 1529 — nasceu em abril e faleceu logo em novembro, o que sugere o espaço de tempo reduzido de que Gil Vicente deve ter disposto para organizar e encenar uma peça bastante longa e complexa; por fim, *Agravados* de 1533, quando nasce o infante D. Filipe (corresponderá aos títulos perdidos *Aderência do Paço* ou e *Vida do Paço*, a sugerirem temática cancioneril, ou estes escondem «um texto de António Ribeiro Chiado, depois editado como *Prática d’Oito Feguras?* [Mateus, 1993, 318]). Mas antes dessas tragicomédias deviam ter sido inseridas *Lusitânia* (1532) e *Jubileu de Amores* (1525?-1531)...

Oito títulos que formam um agrupamento no interior do Livro Terceiro. Contudo, a sua ordenação cronológica teria sido: *Guerra*, *Júpiter*, *Frágua*, *Apolo*, *Nau*, *Estrela*, *Inverno*, *Agravados*. Ou seja, existiu um tratamento especial para produzir uma sequência pautada por critérios distintos da simples arrumação por datas.

Ora, colocar *Nau* antes de *Frágua* era realçar os *amores* do novo casal régio que entrava na cidade cabeça do seu *imperium*. Mas, e importa anotá-lo, Gil Vicente não passa o limiar do imediatismo do espaço cortesanesco, pois que não avança para uma visão mais política da «celebração da identidade histórica de Portugal» na sua realização imperial, e o papel que a aristocracia titulada reservava para si (Aubin, 1996: 29). Como várias vezes sucede na *Compilação* — seja exemplo convocável o *explicit* de *Dom Duardos* em 1562, quando se diz ao leitor que o romance final foi *dito* duas vezes, uma *representado*, outra *cantado*, dado ausente de 1586, ou

das *Cortes de Júpiter* que encerraram com um romance cantado uma vez *a quatro vozes* e uma segunda *a modo de chacota* (Vicente, 2002: II, 51) —, uma rubrica preserva a memória do sucesso ao informar que «Foi posta no serão onde se esta obra representou ãa nau da grandura de um batel» (Vicente, 2002: I, 623). Ora, uma entrada régia era mais significativa do que os esponsais (D. Catarina não esteve presente), embora a encenação tivesse incluído «um muito fermoso Castelo» que, segundo a didascália, era *metáfora* da própria Catarina. Portanto, precedidas pelas peças de apologia do modelo do amor cortesano-cavaleiresco, surgiam as duas obras de exaltação do *amor real* — um tema que a literatura joanina não desprezou. As subseqüentes *Guerra*, *Apolo* e *Júpiter* lembravam momentos festivos relacionados com casamentos de infantas, no quadro de uma política de alianças externas desenhada por D. Manuel: *Guerra* profetizava sucessos que já pertenceram ao reinado joanino, *Apolo* festejava o casamento de D. Isabel (filha de D. Manuel) com o futuro Carlos V, uma ligação de grande sentido político que D. Manuel tanto acarinhara e insistira com o herdeiro para que a levasse a termo e que, por isso mesmo, significava muitíssimo mais do que o casamento anterior de D. Beatriz com Carlos III de Saboia. Um dos momentos altos da grandiosidade ostentatória que D. Manuel imprimiu às festividades foi o «grande serão» no paço, «numa gramde salla armada toda de muy rica tapeçaria d’ouero e muyto alcatifada», onde o rei, infantas, damas e «hos galantes que hiam a Saboya» dançaram, após o que e para encerrar o serão «se começou hũa muyto boa e muyto bem feyta comedia de muytas figuras muyto bem ataviadas e muy naturaes [...] cousa bem ordenada e bem a proposito» (Resende, 1994: 499); tratava-se das *Cortes de Júpiter*, em 1562 carimbada de «tragicomédia». Não obstante, o termo «comédia» não tem, no passo de Garcia de Resende, um sentido literário preciso (aliás aquilo que prendeu a sua atenção como aspeto memorável foi precisamente a dimensão espetacular da peça), do mesmo modo que quando, referindo-se no *Genethliacon* à peça encenada em Bruxelas, o *Jubileu de Amor(es)*, André de Resende aproxima a sátira vicentina da *comoedia* latina, emprega esse termo sob a sugestão clássica e não propriamente como qualificativo genérico específico da mesma (Vasconcelos, 1949: 10).



No terceiro segmento arrumavam-se três tragicomédias relacionadas com três partos de D. Catarina: Maria em 1527, Isabel em 1529 e Filipe em 1533 (morreria em 1537, deixando de novo o problema do trono em suspenso até nascer D. João). Mas no dia de Todos os Santos de 1531 tinha nascido o príncipe D. Manuel, um filho varão de importância fulcral para o reino, já que o único rapaz nascido desde o casamento, D. Afonso, tinha morrido muito cedo; dos quatro filhos nascidos, o casal tinha viva só a infanta D. Maria, para cujo nascimento em 1527 fizera Gil Vicente a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, onde o Parvo já deixava entender que, se Deus não fizesse *às vezes as cousas a través*, teria sido motivo de verdadeiro contentamento o nascimento de um rapaz e não da infanta (Pimpão, 1963: 91). Em termos políticos — e assegurar a continuidade do trono, no contexto peninsular de meados do século XVI, era crucial —, o nascimento de um herdeiro *desejado* (Buescu, 2008: 197) era, por consequência, um acontecimento que obrigava a um realce especial. Por isso, o nascimento suscitou festejos no reino; em Bruxelas realizaram-se as festas faustosas promovidas pelo imperador, tio do príncipezinho, e descritas por André de Resende, nas quais se incluiu a representação de uma peça vicentina perdida, o *Jubileu de Amor*, e aquelas que o embaixador D. Pedro de Mascarenhas também levou a cabo. Quiçá não seja de excluir a hipótese de a não inclusão — por iniciativa do autor? — dessa peça, com um título onde o lexema *amor(es)* evoca outros dois títulos vicentinos relacionados com o casal régio, ter resultado do conhecimento que naturalmente houve nos meios diplomáticos de Lisboa de reações negativas como as manifestadas *in loco* pelo cardeal Aleandro.

Contudo, a peça que, na *Compilação*, está relacionada com o nascimento tão desejado de um filho varão encontra-se não na companhia das tragicomédias de eventos idênticos, mas relegada para a penúltima posição do Livro Quarto, «das farsas», isto é, para o fim das obras de teatro *compiladas* para 1562. Trata-se do *Auto Chamado da Lusitânia*, representado em 1532, «porque não pôde em Alvito» (Vicente, 2002: II, 392), ou seja, no ano seguinte ao nascimento. E, contudo, atendendo à importância do evento e à hierarquia de ordenação que, neste mesmo Livro Terceiro, se havia instituído quanto às peças precedentes, *Lusitânia* (e *Jubileu...*) devia, talvez,

estar antes de *Estrela*: celebrava, em linguagem de exortação, algo bem mais importante do que os nascimentos de Beatriz, Isabel e Filipe. A transferência da peça para o final das farsas significa uma clara desvalorização e constitui, com certeza, o caso mais concreto de manipulação do que devemos admitir ter sido o plano desenhado pelo autor. Mas, a ser assim, acaso será de proceder ao *trabalho de rectificação* de uma *modificação arbitrária da cronologia vicentina* (Révah, 1975: 22), se esta não fazia parte do projeto inicial da *Compilação*? Não se trata de interferências no terreno textual, mas da desvalorização de uma peça que, de certeza, se revestiu aos olhos do autor de grande significado.

Como trinta anos antes, aquando da adaptação do auto pastoril rústico da natividade sagrada a um acontecimento terreno, a peça celebra o nascimento de um príncipe que se pensava e *desejava* viesse a ser o herdeiro do trono; em 1502, a linguagem dramática habitual para uma tal festividade aconselhou o recurso a uma *rusticitas* contrastante com a *urbanitas* cortesã mais refinada. Em 1532, o Licenciado, ao introduzir a segunda parte de *Lusitânia*, declarava perante os monarcas, cortesãos e damas, «Que a corte / é um precioso norte / que guia os mais sabedores [...] E pois o primor inteiro / nace aqui em tais lugares / e todo o al é grosseiro» (Vicente, 2002: II, 393). Ou seja, a corte é um lugar de formação, refinamento e eloquência que espantara os rústicos, marcados por uma gestualidade incivilizada e por uma rudeza e um arcaísmo linguístico geradores, só por si, do riso (Tavani, 1965: 25). Trinta anos mais tarde, já marginalizada essa *rusticitas* pastoril, Gil Vicente usa a linguagem *chã e natural* que preconizara para a comédia, devendo observar-se que, apesar de denominada de «farsa», a primeira parte da peça não é de registo *chocarreiro*.

A cena do Judeu alfaiate que manda sentar o filho para começarem ambos o trabalho que os marcava socialmente, enquanto à filha Lediça cabiam as tarefas que se esperavam das moças honestas dentro de casa, cena que além de incluir, frente a uma assistência de senhores cujo ideal era a honra das armas, um momento de fanfarronice ridicularizadora do Judeu com assomos de agressividade guerreira — logo no início bem dizia a filha Lediça que o pai «nam era de arte / senam pera cavaleiro» (Vicente, 2002: II, 381) —, serve para avivar o contraste entre esse mundo do «primor

inteiro» e a grosseireza de tudo o que com ele não se identificava: «nam presume o soveiro / de dar tâmaras doçares». O que não inviabilizava a velha tradição de crítica moral à vida áulica, que se insere em *Agravados*.

Ora, para celebrar um tão alto sucesso como era o nascimento de um príncipe herdeiro, impunha-se, assim o propõe o judeu Jacob quando chega a casa do Pai, oferecer à assistência uma nova *invenção*: «Pera que compridamente / aito novo enventemos / vejamos um excelente / que presenta Gil Vicente / e per i nos regeremos» (Vicente, 2002: II, 392), até porque, como se dizia no próprio texto, esse D. Manuel era «desejado»; diz o judeu Jacob: «E também o príncipe / nunca meteu aqui pé / de nós seja festejado / como era desejado» (Vicente, 2002: II, 392). A cidade, numa linguagem diferente da alegoria da *Nau* aquando da entrada do casal na sede do Império, toma a iniciativa de uma celebração alegórica. A rubrica de 1562 informa que «Saem-se elas», ou seja, a Mãe e Lediça, porque Jacob assim o mandara (é uma casa urbana: «Vão-se todas ao sobrado»), para deixarem o espaço livre para a teatralização da alegoria a ser introduzida, segundo uma estrutura literária que se pretende diferente, com recurso a um argumento em prosa justificado pela necessidade de abordar de forma clara aquilo que não era mais do que fantasia romanesca. Era aí que a «obra» ia verdadeiramente começar, tratada «por altas figuras e com doce retórica e escolhido estilo» (Vasconcelos, 1949: 9), com os versos finais do Licenciado a dizerem alto e bom som qual era uma virtude do autor: «E como sempre isto [a solidez e a clareza das obras] guardasse / este mui leal autor...» (Vicente, 2002: II, 395.) Proclamação sonora: nos últimos anos da sua vida, Gil Vicente parece querer solidificar uma afirmação autoral, ligada ao serviço do monarca («mui leal autor»), aspeto que os paratextos da *Compilação* não deixaram escapar. Mas sublinhe-se um ponto: o contraste tão habitual entre o mundo da corte e o mundo da rusticidade e da incivilidade capaz de gerar o cómico pela linguagem, gestualidades, gostos ou interesses, revela-se aqui — quase no final da carreira! — de certa forma inovado pela diferença enorme entre uma alegoria de amores pseudomitológica, que projeta a amplificação da Lusitânia como terra da grandeza cavaleiresca, e uma precedente cena da vida banal na cidade, sem dimensão épica glorificadora — os versos entoados pelo pai dom Judah e pela Mãe pertencem

ao mais tradicional romanceiro e cancionero —, que o detalhe realista e comezinho investido enfatiza.

A didascália de 1562 refere-se unicamente ao argumento da primeira parte da peça, dita uma «farsa» que tem por núcleo o «razoamento de uns judeus», sem aludir ao leitor à segunda parte, uma alegoria pseudo-histórica, radicada na mitologia da matéria romanesca relativa às ficções cavaleirescas da Grécia e da Hungria, aquelas que João de Barros utilizara para construir a sua *Crónica do Imperador Clarimundo*, saído precisamente no início do reinado de D. João III, alegoria essa que estava encabeçada por um outro longo argumento dito em prosa «porque a cousa que é segura / procede do fundamento» (Vicente, 2002: II, 395). Idêntica justificação será usada na *Floresta de Enganos*, de 1536, no ponto de passagem à matéria novelesca dos *enganos* de sedução amorosa que envolvem Grata Célia da parte de Cupido e do casamento com o Príncipe de Grécia, no fundo o modelo vicentino para abordar a temática cortesã e cancioneril do *requerimento de amores*. É aí que se integra o diálogo entre Todo-o-Mundo e Ninguém, cuja leitura a Inquisição havia proibido em 1551. Mas anote-se que censura não incide expressamente sobre a cena inicial da família judaica, mas sobre a lição extraível pelos leitores desse diálogo *diabólico*, suscetível de gerar escândalo; a Inquisição reagiu mais à violência satírica verbal e, às vezes, licenciosa do que ao que poderia parecer um tratamento mais simpático da burguesia da Judiaria.

Perante isto, a conclusão mais evidente parece ser que, não se devendo atribuir ao próprio Autor a deslocação desta tragicomédia, cujo evento ele de certeza lembrava, e tendo em conta que ao tempo em que estava a *compilar* os seus autos a Inquisição ainda não tinha em pleno funcionamento a censura às leituras, haverá que responsabilizar o filho por esconder *Lusitânia* no fim das farsas, talvez porque, apesar de o Rol de 1561 autorizar expressamente que as obras do pai corressem tal como estavam a ser impressas já nesse ano, dez anos depois o ambiente aconselharia a pegar no tema dos Judeus com algumas cautelas. Ou será que o epíteto de *desejado* usado por Jacob podia suscitar algum incómodo nos tempos em que o *desejado* era D. Sebastião?

Depois das tragicomédias vinham, no Livro Quarto, as farsas, também designadas às vezes como «obras de folgar», segundo o modelo do já antigo

cancioneiro castelhano de 1511. Não há, neste Livro, sinais de um reordenamento das peças fora da cronologia; a troca de posição entre o *Auto da Índia*, representado a D. Leonor em 1505, e *Quem Tem Farelos?* talvez resultasse da bastante favorável aceitação deste. Em último lugar está o *Auto dos Físicos*, também proibido no Índice de 1551 e omitido em 1586, uma peça certamente ainda do período manuelino e cuja didascália é omissa quanto a datas e circunstâncias da representação.

O Livro Quinto acolhe as «obras meudas», provavelmente aquelas que mais terão escapado à procura de Luís Vicente. Mas o primeiro texto, a glosa do «*Salmo de Miserere mei Deus*», inspirado num dos mais comoventes «livrets de dévotion qui ont remué les consciences au temps de la Réforme», ou seja, a meditação de Savonarola sobre o *Miserere* (Bataillon, 1974: 155), constitui um dos textos certamente mais importantes de Gil Vicente. Estamos já numa zona da edição de 1562 onde a apresentação tipográfica se revela mais pobre (o Livro Quinto nem tem frontispício próprio): modo de embaratecer os exemplares ou necessidade de apressar o termo da impressão, colocando os livros à venda? Que Luís Vicente cuidou de controlar as vendas é manifesto no colofão. Falta saber se, como fizera meio século atrás Hernando del Castillo, também lavrou, em tabelião, um contrato comercial com o tipógrafo.

A similitude sugerida entre a *Compilação* e um «livro e cancionero» obrigava a abordar os procedimentos de enlaçamento dos autos, mediante fórmulas enunciativas que, de facto, vinham da prática cancioneril. E para uma perspetiva mais concreta do trabalho *depois do espetáculo teatral* havia que sondar as marcas conservadas em didascalias, *accessus*, rubricas e *explicit*. Elas mantinham, frequentemente, uma memória histórica, impossível de descolar da biográfica, que, no fundo, procura fundamentar a insistência que nos prólogos iniciais se faz sobre o *serviço* de Gil Vicente ao longo de dois reinados, ininterruptamente. Mas não há espaço aqui para tal.

#### BIBLIOGRAFIA

Asensio, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 134-176.

- (1974), *Estudios Portugueses*, «De los momos cortesanos a los autos caballeros de Gil Vicente», Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aubin, Jean (1996), *Le Latin et l'Astrolabe. Recherches sur le Portugal de la Renaissance, son expansion et les relations internationales*, Lisboa-Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, «Duarte Galvão», 11-48.
- Bataillon, Marcel (1974), «Une source de Gil Vicente et de Montemor: la méditation de Savonarole sur le *Miserere*», in *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, 2.<sup>a</sup> ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (1996), *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Buescu, Ana Isabel (2008), *D. João III*, Lisboa, Temas e Debates.
- Camões, José (2002), introdução a *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols., vol. 1, XI-XIII.
- (2007), *Bens que vêm por mal: eliminação de candidatos a títulos de teatro português*, «Estudos», Lisboa, FLUL, 509-518.
- Castro, D. João de (2011), *A Aurora da Quinta Monarquia (1604-1605)*, ed. de João Carlos Gonçalves Serafim, Porto, Afrontamento.
- Ferreira, José Alberto (2003), *Das coisas «todas chocarreiras» (o quarto livro)*, «Adágio», 34-35, 2, Évora, CENDREV.
- Giner, Miguel M. García-Bermejo (1998), «Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática», *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hasenohr, Geneviève (1990), «Les manuscrits théâtraux», in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, dir. Henri-Jean Martin, Jean Vezin, Paris, Promodis.
- Infantes, Víctor (1992), *En el Siglo de Oro. Estudios y Testos de Literatura Áurea*, «Scripta Humanistica», Potomac, The Catholic University of America.
- Leite, Mariana (2009), «Gil Vicente leitor de Afonso X. Sobre o 'Auto da Sibila Cassandra' e a 'General Estoria'», *Seminário Medieval*, ed. José Carlos Miranda, Porto.
- Lobato, María Luisa (1997), *Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias*, «La década de oro de la comedia española. 1630-1640», Almagro, Universidad de Castilla — La Mancha, 89-114.
- Mateus, Osório (1993), *O Título Perdido*, «Românica», 1-2, Lisboa, FLUL, 317-321.
- Oliveira, António Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (1963), *Gil Vicente. Tragicomédia Pastoral da Serra da Estrela*, Coimbra, Atlântida.
- Portugal, D. Francisco de (2012), *Arte de Galantería*, ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, CIUHEUP.
- Pratt, Óscar de (1970), *Gil Vicente. Notas e Comentários*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- Reckert, Stephen (1983), *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Resende, Garcia de (1994), *Livro das Obras de Garcia de Resende*, ed. crítica de Evelina Verdelho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Révah, I. S. (1951), *Recherches sur les Oeuvres de Gil Vicente. I. Édition critique du premier «Auto das Barcas»*, Lisboa.
- (1975), *Études Portugaises*, ed. Charles Amiel, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, Maria Idalina Resina (1999a), «Deambulações e inquietações em torno do *Auto da Sibila Cassandra*», *Via Spiritus*, 6, Porto, CIHEUP, 193-225.

- (1999b), «De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no Teatro Ibérico», *A nave que parte e a cidade que fica: a propósito da Nao d'Amores de Gil Vicente*, Lisboa, Teorema, 85-107.
- (2002), «Gil Vicente e os Ermitãos: Tradição e Paródia», *Via Spiritus*, 9, Porto, CIHEUP, 217-254.
- (2006), *De Gil Vicente a «Um Auto de Gil Vicente»*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sá, Artur Moreira de (1983), *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, Lisboa, INIC.
- Tavani, Giuseppe (1965), «Introduzione» a *Gil Vicente, Comédia de Rubena*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Valls, Teresa Ferrer (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Universidad de Sevilla/Universitat de València.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1922), *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- (1949), *Notas vicentinas preliminares duma edição crítica das Obras de Gil Vicente. Notas I a V*, Lisboa, Revista Ocidente.
- Vicente, Gil (1942), *Tragicomedia de Don Duardos*, ed. e notas de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC.
- (2002), *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols.