

# humanitas

**Vol. XXXI-XXXII**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

---

# HUMANITAS

VOLS. XXXI-XXXII



COIMBRA

MCMLXXIX-MCMLXXX

## O TESTEMUNHO DE GARCIA DE RESENDE SOBRE O TEATRO VICENTINO. ALGUMAS REFLEXÕES \*

Quando, em 1554, se publica a segunda edição da *Vida e Feytos del Rei D. João II* de Garcia de Resende, vinha a público, no mesmo volume, a *Miscellanea em trovas do mesmo autor e hũa variedade de historias, costumes, casos e cousas que em seu tempo aconteceram* (1). Eram 311 estrofes sobre o que de mais notável fora dado testemunhar a Garcia de Resende ao longo dos anos. Como é sabido, ele estava bem colocado para observar tantos sucessos e, como convém desde já sublinhar, para reflectir a *distância* que muitos deles provocaram no horizonte cultural e sensível das pessoas que frequentavam então a Corte.

Na sequência da enumeração das novidades artísticas que Lisboa e a Corte haviam admirado, a trova 186 refere-se directamente a Gil Vicente. Os versos documentavam como, num momento em que grande parte da obra vicentina tinha sido já apresentada — Resende morre em 1536 — esse teatro se oferecera como *novidade*, provocando o sentimento de uma *distância estética*, cujo termo de comparação só podia ter sido o que as pessoas conheciam então em matéria de «teatro» ou de «representações». Ora quanto a isto, Resende é bem claro: as «representações» vicentinas trouxeram algo de novo ao público cortesão — o «nós» sujeito dos repetidos «vimos» é um plural que identifica o autor com o grupo cortesão —, habituado a uma tradição de «representações» e encenações alegóricas e, provavelmente, conhecedor ainda das encenações pastoris do tipo das de Encina e de Fer-

---

\* Texto apresentado à Associação Portuguesa de Estudos Clássicos em 13 de Março de 1980, na Faculdade de Letras de Coimbra.

(1) GARCIA DE RESENDE, *Miscellanea e variedade de historias, costumes, casos, e cousas que em seu tempo aconteceram*. Com prefácio e notas de Mendes dos Remédios, Coimbra 1917; cf. p. XXII.

nández em Salamanca. Com efeito, Resende esclarece que o «pastoril» — e, claro, o rústico atrás dele — não fora «inventado» por Gil Vicente; no entanto não indica claramente se tal género «pastoril» era ou não uma novidade na corte portuguesa (2).

Tudo isto são assuntos conhecidos, e não vale a pena alongarmos-nos sobre eles. Afigura-se-nos, contudo, que tendo sido a *Miscellanea* verosimilmente escrita já nos anos finais da vida de Resende, ela se reporta, no que diz respeito a Gil Vicente, a uma imagem ou impressão relativamente recente que o seu teatro terá causado ao longo de três dezenas de anos de actividade. Por outras palavras, não será descabido admitir que a visão sintetizada que Resende fornece do teatro vicentino está predominantemente marcada pela recepção nos tempos mais recentes desse mesmo teatro, relegando para plano distinto — e quiçá inferior — a sua abertura «pastoril». De facto, e porque a alusão à «eloquência» do teatro vicentino é um dado importante a isolar naqueles versos da *Miscellanea*, haverá que procurar entendê-la em ligação com outros elementos provenientes da própria obra de Gil Vicente, para se poder avaliar do seu possível significado. É o que vamos ensaiar fazer, tentando evidenciar como, em dado momento, Gil Vicente se preocupou com a doutrina literária — ou, talvez mais exactamente, com justificar doutrinariamente a sua obra.

O horizonte de conhecimentos e de expectativas que o público cortesão português possuía em matéria de «representações» profanas, nos tempos a que se reportam os versos de Resende, limitava-se, tudo o indica, aos *momos* e aos *entremeses*; deixemos de lado, para o efeito presente, as representações religiosas e os jogos, cujo simbolismo fazia também parte da linguagem da classe senhorial. Outras espécies de representações de tipo profano eram conhecidas, de maior ou menor antiguidade, mas aquelas duas eram as mais frequentes em todas as ocasiões em que a «representação» era exigida; e tais momentos eram sobretudo as *festas* (3). Isto, evidentemente, em relação à época de

(2) Na edição de Coimbra 1798, a trova vem na p. 363; vid. a recente reedição de Lisboa 1973, com introdução de Joaquim Veríssimo SERRÃO.

(3) São várias as alusões do texto vicentino à *feita* como ambiente e momento de realização apropriada à peça; por exemplo, no *Triunfo do Inverno*, quando o «Autor» apresenta o intróito à assistência:

«Porem co'a ajuda dos ceos  
 imaginei hũa festa  
 à nossa Julia modesta,

passagem do séc. XV para o seguinte, época em que se perfila o horizonte cultural em que o teatro vicentino se insere.

O *momo*, embora de origem borguinhesa, constituía uma espécie de representação muito do agrado da Corte lusitana (4), e consistia em mascaradas ou disfarces mais ou menos alegóricos e fantasistas. Não era necessariamente um divertimento de banal pantomina, mas antes uma forma privelegiada de ostentação de que a aristocracia deitava mão. Podia utilizar o texto escrito como complemento da linguagem simbólica que cada figura transportava em si mesma, mas a alegoria visual era-lhe nuclear (5). Distinguia-se nitidamente da *justa* e do *torneio*, realizados em campo aberto, porque o seu lugar era o salão, o ambiente de interior, se bem que certos elementos da «cidade» ou de fora da corte pudessem contemplar o espectáculo, como indicaremos mais adiante (6). Efectivamente, todas as notícias sobre os *momos*, na época a que nos reportamos, nos apontam para a sua realização em interior, como uma forma da *festa* que se opunha a outras formas de

---

nacida per mão de Deos;  
a qual festa será esta.».

GIL VICENTE, *Obras Completas* com prefácio e notas do prof. MARQUES BRAGA, Lisboa, 1953, T. IV, p. 264-265.

E no *Auto da Lusitânia*:

«e a ussa já não se usa  
e a festa não se escusa  
pois andamos nos peloiros»

(*ibidem*, VI, p. 62) (cf. III, p. 83).

(4) EUGENIO ASENSIO, *Estudios Portugueses*, Paris 1974, p. 26.

(5) O texto era chamado *breve*. O *Cancioneiro Geral*, conserva exemplos disso, o que revela o interesse por este tipo de textos conceituosos: «Breve do Conde de Vymioso d'ũ momo que fez sendo desavyndo, no quall leuaua por entremes huu anjo e huũ diabo...» (*Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Texto estabelecido, prefaciado e anotado por ÁLVARO J. DA COSTA PIMPÃO e AIDA FERNANDA DIAS, Coimbra 1973, t. I, p. 283). Observe-se desde já, em atenção ao que se vai seguir, que a epígrafe transcrita se refere a uma representação dita *entremês*, em que entram um anjo e um diabo como figuras da desavença; de tal representação Resende transcreve o *breve* e a cantiga do anjo. O carácter alegórico destes jogos palacianos e da função do *breve* como discurso «missivo» aparece claro num passo da *Vida e Feytos del Rey Dom Ioam Segundo*, cap. CXXVII: «e em joelhos deu (o cavaleiro) à Princesa hum breue conforme a sua tenção» (reed. de Lisboa 1973, p. 178). Facetas da festa da corte que o teatro vicentino reflectia...

(6) JACQUES HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Age*, Paris 1971.

feita ao ar livre, implicando, portanto, uma outra assistência, uma outra recepção, uma outra linguagem.

De facto, bem mais do que uma simples mascarada, o *momo* possuía um estatuto suficientemente elevado para que a mais alta nobreza e o próprio monarca o tivessem adoptado e nele houvessem participado como actores (7). Como alegoria, e mercê do auxílio da palavra — os *momos* eram quase sempre acompanhados ou completados por frases mais ou menos sentenciosas, mais ou menos enigmáticas, do tipo das *empresas* ou *divisas* —, o *momo* era também *poesia* ou criação suficientemente digna para nele participar o próprio monarca. Os contemporâneos de Resende foram sensíveis a este papel do *momo* na sua função de manifestar a dignidade aristocrática; se assim não fosse, dificilmente se compreenderia o cuidado minucioso com que o embaixador dos Reis Católicos em Lisboa, Ochoa Ysásaga, anotou cada um dos seus *momos* em que cada fidalgo e o próprio rei se disfarçaram nas festividades do Natal de 1500 (8). De igual modo, mal se compreenderia o interesse em registar cuidadosamente as *divisas*, *empresas* e *invenções* aparecidas nas grandes festas de Évora de 1485, que Garcia de Resende revela tanto no *Cancioneiro Geral* (9) como na *Vida e Feitos de D. João II* (10). É que elas e os *momos* a que diziam respeito faziam parte da *feita* que estava a ser descrita.

---

(7) Um exemplo eloquente colhe-se no relato do embaixador castelhano que assistiu em Lisboa às festividades com que a corte portuguesa comemorou o Natal de 1500, e de que fez descrição circunstanciada em carta aos Reis Católicos. I. S. RÉVAH, «Manifestations théâtrales pré-vicentines. Les “momos” de 1500», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, t. III (1952), p. 91 ss. O relato cuidadoso do embaixador revela que não se enganava quanto à função ostentativa daquelas festas como linguagem para «os outros»; por exemplo, notando que no aparádor da Rainha «estava la plata muy apretada, que habiendo mucha para tres grades, la pusieron en dos, pero mucha e muy buena, e muy luzida pareció a todos los que venian a verlo», comenta que bem necessária era essa amostra, pois corria a fama de que a rainha não trouxera prata consigo quando se viera casar a Portugal e que a que mostrara em Alcácer do Sal «hera de Vuestras Altezas...» (p. 96).

(8) *Ibid.*, p. 97 ss. O embaixador identifica cuidadosamente os cavaleiros que aparecem disfarçados de *momos*, assim como as damas e o vestuário que ostentavam. E lá figuram os grandes nomes da aristocracia portuguesa, que ao castelhano interessava referir para indicar a seus monarcas quem circulava mais na convivência dos reis portugueses. Aliás idêntica preocupação se revela no relato das festas de Évora em 1490, na *Vida e Feitos de D. João II*, de Resende.

(9) *Ed. cit.*, t. II, p. 154 ss.

(10) *Ed. cit.*, p. 183 ss.

No entanto, estas representações viviam fundamentalmente da linguagem visual — a cor, o gesto — e da música (11). O texto escrito acompanhava-as, mas não constituía o seu pretexto; era-lhes periférico e não essencial, como sucedia no emblema. Desta forma, não se ofereciam como discursos marcados pela *eloquência*. Talvez por isso mesmo, mercê das possibilidades que oferecia no campo das alusões e do enigma, tão do gosto de grupos culturais como os palacianos, o *momo* foi largamente utilizado no ambiente cortesão ao longo de bastante tempo. Na viragem do séc. XV para o séc. XVI constituía uma moda enraizada no público que foi o primeiro receptor do teatro vicentino, aquele que sentiu a *distância* que esse teatro implicou relativamente aos géneros de representação dele conhecidos.

Ao lado do *momo* existia também o *entremês*. O *entremês* distinguia-se do *momo*, entre outros motivos, por não ser representação unicamente de interior, e em não constituir, desta forma, uma manifestação da aristocracia. Trata-se de um tipo de representação onde o simbolismo das figuras estaria directamente dependente da «história» ou matéria diegética, que poderia ser tomada da área de costumes tradicionais, como terão sido alguns dos entremeses referidos por Resende na *Vida e Feitos de D. João II* (12), ou de narrações de natureza fabulosa, deitando ainda mão provavelmente da matéria novelesca bem conhecida ou anedótica. De certo modo o *entremês* podia avizinhar-se de outros tipos de representações como a *farsa* (13), pois como esta, seria também uma exposição dialogada e, talvez em certos casos, apresentada sob a forma de disputa dialogada ou *altercatio* encenada que procuraria provocar o riso. Daí que certos autos «pas-

---

(11) O *momo* comportava uma linguagem gestual abundante e não se limitava unicamente à indumentária. Tal linguagem expressava ainda a dignidade aristocrática dos feitos de armas; cf. RESENDE, *Vida e Feitos de D. João II*, ed. cit., p. 179, onde se faz referência a uma «fortaleza entre hũa rocha e mata de muytas aruores», com «dous grandes saluagens á porta», que um cavaleiro desbaratou. Idêntica «representação» de um combate de cavaleiros contra «selvagens» será descrita dez anos mais tarde na carta do embaixador Ochoa Ysásaga.

(12) No cap. CXXIII, onde descreveu a «entrada» da Princesa Isabel em Évora, Resende refere-se aos «muy naturaes antremeses» que, em muitos «cadafalsos», eram oferecidos em vários pontos da cidade por onde o cortejo real passava. *Ed. cit.*, p. 171-172.

(13) EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid (1971), cap. I, «El entremés como género literario. Deslinde y elementos».

toris», que na terminologia de Lucas Fernández eram denominadas *farsas*, à semelhança do que ainda sucede também em Diego Sánchez de Badajoz, pudessem ser assimilados ao *entremês*. Neste, contudo, o que haveria de pesar mais era a carga de alegorias visuais e musicais de que deitava mão.

Mas nem por isso o *entremês* exigia um prévio texto escrito (14). Ele era, fundamentalmente, um espectáculo ou parte de um outro espectáculo mais vasto que era a *fiesta*; era, como de resto a própria designação insinua, um divertimento, um desvio ou paragem momentânea na sequência de um «discurso» festivo mais longo, que conhecia várias fases no seu desenvolvimento (15). Diversos textos do próprio Resende testemunham esta característica básica do *entremês* como espectáculo-fase de uma festa, que se desenrola no tempo e no espaço, como sucedia, por exemplo, com o caso dos cortejos e das «entradas» principescas (16).

---

(14) Além do enfeite de ornamentação colorida e dos gestos e mímicas próprias da representação palaciana, podia existir um texto, destinado a ser acompanhado musicalmente; é a essa situação que se refere certamente um passo de Resende, a propósito «do primeiro banquete de cea, que el Rey deu na sala da madeyra», onde se apresentaram várias «representações», entre as quais uma «de hum Rey de Guine, em que vinham tres Gigantes espantosos, que pareciam viuos», com 200 homens «tintos de negro», os quais «faziam tamanho roido com os muytos cascaueis que traziam, que se não ouuiam com elle» (*ed. cit.*, p. 174).

(15) Assim sucedia com o *entremês* de Sebastián de Horozco, que bem pode ser considerado como o ponto de partida do que viria a ser esse género: *Representaciones*, Edición, introducción y notas de FERNANDO GONZÁLEZ OLLÉ, Madrid (1979), p. 37. *Entremês* designava um tipo de representação bem arraigado no gosto do público português, avesso à inovação; era, pelo menos, o que pensava Sá de Miranda no Prólogo de *Os Estrangeiros* (cf. *Obras Completas*, texto fixado, notas e prefácio de RODRIGUES LAPA, Lisboa, 21943, II, p. 121). Vid. GIUSEPPE TAVANI, «I caratteri nazionali delle commedie di Sá de Miranda», *Ocidente*, LVII (1959), 302. Por sua vez António Prestes menciona o *entremês* como uma parte do auto natalício: «Representaçam» que precede o *Auto dos dous irmãos*, Primeira parte dos *Autos e Comédias portuguesas*, (prefácio de Hernâni Cidade e nota bibliográfica de José Vitorino de Pina Martins, Lisboa 1973), fol. 74 v.º.

(16) As *entradas* foram assumindo uma função cada vez mais importante na linguagem social e política do Renascimento. O seu propósito «triunfal» exigia a colaboração das várias capacidades criadoras ou «poéticas» do homem; por isso, também eram momentos «literários» sintonizados com outros momentos, entre os quais figurava o político. O relato de Resende sobre a *entrada* da princesa Isabel em Évora refere «hũa pratica» que se fez na porta da cidade, sem indicação do nome do orador; mas recorde-se que Cataldo Sículo, chegado havia pouco a Portugal,



Um desses textos descreve o recebimento da princesa Isabel de Castela em Évora, quando se veio casar com o príncipe D. Afonso. Trata-se de uma «entrada» que, como tantas outras, se funda no *diálogo* entre dois cortejos: o que vem de fora e vai entrar na cidade, e o que sai extra muros a receber aquele, numa complexa linguagem de gestos e hierarquias, com os seus tempos ou fases de processamento mais ou menos longos, com diversos e multiplicados momentos de paragem momentânea. No caso presente, D. João II sai da cidade em cortejo, todo ele numa vistosa linguagem de ostentação, e vai buscar ou receber o da Princesa, para o conduzir à cidade. Note-se que não se trata de uma cidade que recebe a princesa, mas de um senhor que a recebe num seu domínio. Isto é, a festa é da aristocracia, mas a ela assistem os restantes «estados» instalados na cidade. Assistem e participam. De facto, nesse trajecto, a cidade, lugar dos «burgueses», mas entidade distinta do rei e do bispo, também recebe por sua vez a princesa, interrompendo a cada momento o cortejo:

«E do mosteiro ate a Cidade auia muytos antremeses da gente do pouo, e dos Iudeus, e Mouros» (17);

assim como depois, já dentro de muros, haverá outras «muy concertadas representações» (18) levadas a cabo pelos habitantes. Anotemos, todavia, a referência aos *entremeses* e reparemos que eles são, aqui, representações de exteriores, específicas do estado do Povo e das etnias que disfrutavam de estatutos especiais. Quase um século mais tarde Lope de Vega, marcado pelos preceitos neoaristotélicos, dirá em *Arte nuevo* que «entremés de rey jamais se ha visto», acentuando

---

leu uma *oratio* nessas cerimónias. O Humanismo prestou também destes serviços, fornecendo a dignidade do texto em latim, como sucedeu na entrada do Marquês de Vila Real nesta sua vila, em 1509, onde Salvador Fernandes pronunciou uma *oratio* de imediato impressa. Cf. AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, «Uma oração desconhecida, de Salvador Fernandes (Vila Real, 1509)», *Panorama*, n.º 38 IV Série (1971), 3-5, artigo reimpresso em *Estudos sobre o Século XVI*, do mesmo autor, Paris, Gulbenkian, 1980, pp. 21-27. E a comédia *Nau de Amores* de Gil Vicente foi representada na entrada de D. Catarina em Lisboa. Sobre a entrada como festa renascentista, cf. *Les Fêtes de la Renaissance*, t. II, *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris 1960.

(17) *Ed. cit.*, p. 170.

(18) *Ibid.*, p. 171.

dessa forma o cariz popular desse tipo de representação (19). No caso presente que Resende nos relata, respeitante a fins do séc. XV, os entremeses foram levados a cabo por grupos sociais que não pertenciam à aristocracia nem ao clero, mas que, naquela conjuntura, participavam na mesma *fiesta* (20), que decorre em verdadeira *pax triumphalis*, sem que, ao que tudo indica, chegue a utilizar a linguagem da festa renascentista, com largo recurso ao simbolismo mitológico e às figurações da tradição clássica, como sucede nas cortes italianas e, depois, francesas.

Presumivelmente tais *entremeses*, noutro passo referenciados também como «naturais entremeses», eram de feição marcadamente folclórica e cômica e possuíam, portanto, uma linguagem relativamente definida e fixa. Os disfarces que porventura utilizariam haviam de se distinguir daqueles *entremeses* que, na noite desse dia, se representaram no paço; Resende, porém, não adianta informações sobre tais *entremeses* populares certamente porque eram suficientemente conhecidos dos leitores a quem se destinava a sua crónica.

Mas o *entremês* era também um tipo de representação de interior e podia então, combinar-se com o *momo*, conduzindo, assim, a uma influência recíproca. Uma característica, contudo, se deve pôr em evidência: é que o grupo social que fazia do *momo* uma forma da sua linguagem de ostentação e comunicação com os outros sectores da sociedade não participava como actor na representação do *entremês*;

---

(19) B. W. WARDROPPER, *La comedia española del Siglo de Oro*, in ELDER OLSON, *Teoría de la comedia*, Barcelona 1978, p. 200; cf. RINALDO FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca 1968.

(20) Não deixa de ser curioso anotar que o fausto destas festas de Évora contrasta com o luto «trágico» de alguns meses após, quando o príncipe Afonso falecer perto de Santarém; aliás situação idêntica surgirá pela mesma época em Castela, com a morte do príncipe Juan, chorada, com a de D. Afonso, pelos poetas, que bem podiam meditar sobre a caducidade das coisas terrenas e sobre a tragédia nacional que tais mortes provocavam. Ora não tinha sido também essa a problemática das *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, que, segundo o testemunho do próprio Resende, D. João II tanto gostava de ouvir, sabe-se lá se tristemente marcado pela sua meditação sobre o *contemptus mundi*, trovas essas que colocavam um acento doloroso sobre a caducidade de tantas das criações «poéticas» dessas festas? Cf. FRANCISCO RICO, «Unas Coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», *Anuario de Estudios Medievales*, 2, (1965), 515-524; CAROLINA MICHAËLIS, «Recuerde el alma dormida», *Revue Hispanique* 6(1899), 148-162; AIDA FERNANDES DIAS, *O «Cancioneiro Geral» e a poesia peninsular de Quatrocentos (Contactos e sobrevivências)*, Coimbra 1978, p. 11.

assistia a ele, como fase ou segmento da representação mais geral que era a *festa*, e oferecia-o, como tal, à contemplação de outros «estados» (21). Isto é, transformava-se em espectador do *entremês*, e nessa condição participava nele. Ora, assistir aos *entremeses* do povo, dos Judeus e dos Mouros era também participar no diálogo que todo o cortejo de «entrada» implicava (22).

No entanto, apesar do que presumisse de narração ou de sugestão dramáticas, o *entremês* tinha ainda no espectáculo o seu pretexto; toda a tecitura significativa se fazia sobre o gesto, a cor, o disfarce, o som, mais do que sobre a «palavra». O texto também não é ainda o pretexto da obra. Por outras palavras, o *entremês*, tal como o *momo*, não era obra *eloquente*.

Quer isto dizer que temos de interpretar a expressão «estilo muy eloquente» da trova da *Miscellanea* de Resende como testemunho evidente de que a *distância* estética que o teatro vicentino estabeleceu entre ele e a experiência anterior se fundava no facto de em Gil Vicente haver um texto escrito e anteriormente não? Confessemos que a conclusão é demasiado apressada para poder ser totalmente aceite. Em primeiro lugar notemos que a obra vicentina se integrava, segundo a terminologia da época, nas *representações* e estas não exigiam necessaria-

(21) A este respeito é muito significativo o cap. CXXVII da *Vida e Feitos* de Resende (*ed. cit.*, p. 178-180). Mas para se compreender melhor que as «representações» feitas na «sala da madeira» se destinavam a permitir a *ostentação* da nobreza perante a cidade «burguesa», é necessário ter presente a arquitectura dessa sala, com variados «degraus» ou estrados destinados a uma assistência escolhida e ordeira; cf. cap. CXVIII, «Da grande sala de madeyra que el Rey mandou fazer».

(22) A descrição de Resende respeitante a esta *entrada* é eloquente quanto às intenções do autor e do grupo de que se fazia porta-voz. Resende não se preocupa em distribuir o seu relato equitativamente pelos aspectos ou fases por que se processou o *cortejo*, mas em fixar essencialmente tudo aquilo que, da parte do monarca e da nobreza, pudesse impressionar os castelhanos presentes. Daí a ausência de indicações mais precisas sobre os dois outros «recebimentos», além do da nobreza: o do povo e o do clero. Em relação ao daquele, anota os *entremeses* «naturais» e sugere, fugitivamente, algumas imagens que não chegam para criar a visão da cidade em movimento que Fernão Lopes dá em textos de propósitos muito diferentes; em relação ao clero, Resende limita-se a referir a «solemne procissam», a «oraçam» e o oferecimento do «Santo Lenho da vera Cruz» à princesa (p. 172). Mesmo assim, notemos que o rei saía de manhã a buscar a princesa e que só «chegaram aos paços ja de noite com infinitas tochas» (p. 172): o tempo da festa fazia parte, também, da sua linguagem; cf. o relato do banquete atrás referido (p. 173).

mente o texto escrito, como se referiu, mas podiam admiti-lo. Em segundo lugar, os versos de Resende deixam vislumbrar que o *pastoril* de Encina, pelo menos, era conhecido entre nós, embora não tivesse sido encenado, como deixa sugerir a indicação da *Compilação* de 1562 a propósito do *Auto de Visitação*. É certo que nada garante que as didascálias respeitantes a esta peçazinha na *Compilação* se possam tomar como documentos fidedignos sobre representações teatrais em Portugal, isto é na corte portuguesa, lugar onde a figura do rústico assumiria a significação. Tais informes podem resultar de uma visão relativamente tardia dos acontecimentos e significar que constituiu uma novidade a rainha ser «visitada» depois do parto daquela maneira; e a inovação residiria não só no espectáculo em si, mas também no facto de se tratar de uma «representação» pastoril (23).

Parece-nos, contudo, que valerá a pena focar a questão por um outro ângulo para, depois, anotarmos alguma doutrina literária de Gil Vicente. Efectivamente, afigura-se-nos que o «estilo muy eloquente» que Resende sublinhava na obra vicentina poderá não se entender em termos absolutos ou unicamente como indicador de que a inovação vicentina consistia em introduzir o texto escrito. O público receptor do «teatro» vicentino, que era o cortesão, não necessitava da noção do texto escrito como parte integrante do teatro, além de que a leitura oral predominante implicava uma consciência do texto bem distinta da que resulta da leitura individual e silenciosa. Por outro lado, Garcia de Resende não aponta como *distância* estética unicamente a referida «eloquência» do «estilo» desse «grande cortesão» que foi Gil Vicente (24), mas evidencia ainda que a sua novidade provinha também das «muy nouas enuencões». Ora «invenção» era termo da retórica e designava aquela parte da criação ou feitura ou feitura poética — perdoe-se o pleonasma — que consistia em encontrar a matéria a tratar (25). O próprio Gil Vicente utilizou

---

(23) Note-se que a introdução de inovações na festa do Natal parece ter atraído Gil Vicente; cf. *Auto da Feira, Obras*, ed. cit., I, p. 203

(24) Nas palavras de D. Francisco Manuel de Melo, *Hospital das Letras*, ed. de JEAN COLOMÉS, Paris 1970, p. 31. E já RÉVAH, *Études Portugaises*, Paris 1975, chamava a atenção para a importância de se atender ao contexto cortesão do teatro vicentino como forma de o compreendermos melhor.

(25) PIERRE FABRI, *Le grand et vrai art de Pleine Rhétorique* (1521), reimpr. de Genève 1969, p. 18.

o termo nesse sentido, que qualquer literato conhecia, no *Auto da Lusitânia*:

«Que invenção faremos nós  
num aito bem acordado»;

e logo mais abaixo:

«Pera que compridamente  
aito nouo inventemos» (26).

O adjectivo *novo*, utilizado nestes versos de 1532, significa, no contexto, não propriamente o descobrimento de um género novo, mas uma segunda parte da própria representação que então era «encontrada» em cena. Trata-se de uma representação que nasce dentro de outra, o que, em termos de espectáculo mais do que de unidade literária, era normal. A «representação» que se ia iniciar naquele momento do espectáculo abria com um «argumento», de acordo com as normas da *comédia*, que, ao que tudo parece indicar, Gil Vicente tinha em mente desde os princípios dos anos vinte (27). Quer isto significar que Gil Vicente deita mão de recursos ou ingredientes provindos da área da

(26) *Obras*, cit., VI, p. 62. «Invençam» designa ainda na *Compilação* o assunto alegórico de uma peça como as *Cortes de Júpiter*. Além disso, na linguagem cortesã, *invenção* conotava «novidade»; cf. F. RICO, cit., p. 522, n. 21. Era fácil conjugar estes dois sentidos, sobretudo quando se aludia ao espectáculo e à maravilha por ele provocada; cf. *Memorial de Pero Roiz Soares*, Leitura e revisão de M. LOPES DE ALMEIDA, Coimbra 1953, p. 423.

(27) Sobre esta matéria, vid. o trabalho fundamental de I. S. RÉVAH, «La Comédia» dans l'oeuvre de Gil Vicente», *Études Portugaises*, cit., p. 15-36. É curioso notar que o léxico de Gil Vicente para designar as suas produções se limitava a *aito* e *farsa*; o termo *representação* surge nas didascálias e poderá não ser da sua responsabilidade. *Auto* designaria, porém, no seu tempo uma peça tradicional, talvez já de sabor antiquado, a julgar pelo «Prólogo» de *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda. Por outro lado, no seu «Prólogo» editado na *Compilação*, Gil Vicente só fala em «obras» e, através da referência ao tópico da modéstia, parece querer concentrar a atenção do leitor unicamente sobre as peças de teor religioso, aquelas que, ao que diz, mais teriam interessado a D. João III, o que não deixa de ser significativo para a questão do sentido da sua obra. No entanto no corpo da *Compilação* surgem outros termos como «cantar doce» (II, p. 184), «festa», «festa com cantar» (II, p. 231), «invenção» (IV, p. 225). Importante nos parece a distinção entre *representar* e *cantar* (III, p. 306; cf. IV, p. 155), para designar dois tipos de elocução. Esta terminologia, porém, não coincide com a que era mais vulgar nos autos natalícios; Gil Vicente não usa a designação de *égloga trobada* de Juan de Encina.

norma retórica, denunciando ao mesmo tempo alguma intenção em atribuir às suas obras um estatuto mais «literário» do que aquele que até então lhes teria concedido. Dir-se-ia, por conseguinte, que as classificava de mais «eloquentes».

Não há dúvida de que Gil Vicente conheceu preocupações a respeito do estatuto retórico-literário da sua produção; poder-se-ia mesmo dizer que, certamente sob a sugestão de influências externas, se interessou em dado momento por afirmar a intenção de dignificar literariamente a sua obra dramática. Um texto significativo sob esta perspectiva é o prólogo da edição avulsa do *Auto de D. Duardos*, peça que muito certamente é de 1522 (28). Como é sabido, Gil Vicente, além de enumerar aí os géneros que versara até ao momento — numa classificação que não coincide com a oferecida pela *Compilação* de 1562 — revela o intuito de elevar o registo da obra que ia apresentar. É extremamente claro quanto às suas preocupações: até essa época oferecera peças de «figuras baixas», mas agora impunha-se preparar algo de estilo mais elevado, o que, na sua opinião, se podia obter à custa de «altas figuras» adaptadas à «história» que ia encenar.

Este prólogo merece que nos detenhamos nele um pouco, pelo que pode oferecer de elementos para a perspectiva que aqui nos ocupa. Gil Vicente afirma pretender colocar a obra — no caso vertente o *Auto de D. Duardos* — em nível superior do ponto de vista retórico, em clara referência à tratadística tradicional sobre a matéria. Curiosamente, porém, parece ter-se limitado a marcar a distinção unicamente mediante a elevação do estatuto das personagens: são as «figuras» que, de «baixas», passam a ser «altas», permitindo, nesta óptica, modificar o registo retórico da obra. Do ponto de vista formal, porém, não parece ter havido profunda alteração, para além do recurso ocasional ao verso de arte maior com quebrado (29) e ao castelhano (30). Não alte-

(28) RÉVAH, *ob. cit.*, p. 22.

(29) De facto Gil Vicente parece ter recorrido ao verso de arte maior com mais frequência no período de elaboração de *comédias*; RÉVAH, *ob. cit.*, p. 23-24. Estaria Gil Vicente dentro da tradição medieval, que via no verso longo de *arte maior* o mais apropriado a «cosas graues y arduas»? Cf. Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, in MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid 1974, t. II, p. 948.

(30) É claro que nem sempre o *castelhano* funcionou com essa finalidade; mas note-se que, se exceptuarmos a *Romagem de Agravados*, todas as demais peças que a *Compilação* inclui no livro das «tragicomédias» utilizam o castelhano. Assi-

rando a forma literária, mas alongando o texto e, por conseguinte, o tempo de representação, Gil Vicente parece ter aplicado só parcialmente o receituário retórica da tradição medieval. Efectivamente, a mera dignificação das personagens, a introdução de uma história novelesca como modo de «inventar» e o uso do «argumento» pareceram-lhe suficientes para provocar uma *nova invenção* junto do público.

O *Auto de D. Duardos* marca provavelmente o propósito do autor em alargar a representação a outras áreas do horizonte de conhecimentos e experiências teatrais, quiçá sob a influência ou o estímulo da comédia de Bartolomé Torres de Naharro. Depois de ter avançado do auto pastoril para a moralidade, revelava agora conhecer também o âmbito mais vasto da alegoria narrativa de carácter profano. Tal enriquecimento ou, pelo menos, alargamento, que parece ter-se processado sempre dentro dos moldes das *representações* festivas, isto é sem sair do âmbito do momento festivo de que a representação era um capítulo ou fase, aparece-nos denunciado em vários passos vicentinos de conteúdo mais programático, com o intuito declarado de, ao que se nos afigura, acentuar a dignificação da representação que ele, Gil Vicente, oferecia ao público (31). Curiosamente esses informes situam-se nos anos vinte, exactamente pelo tempo em que se mostra interessado pela *comédia*. Sobre eles vamos fazer incidir a nossa atenção, lendo tais passos como trechos doutrinários, que também eram.

A comédia sobre a *Divisa da Cidade de Coimbra* vai fornecer-nos um desses trechos. Representada em 1527, a peça filia-se na tradição cortesanesca e cancioneril da interpretação do significado e sentido

---

nale-se ainda que a *Romagem de Agravados* é classificada como «sátira» em 1562: será que Luís Vicente pressupunha a definição tradicional de *sátira* como «género de escritura en que se trata de varias y diversas reprensiones de muchos vicios...», como declarava em 1490 Hernán Núñez na *Glosa sobre las trecientas del famoso poeta Juan de Mena?* (Cf. FREDERICO S. ESCRIBANO y ALBERTO PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid (1965), p. 56).

(31) Nunca será demais sublinhar que o divertimento medieval continha sempre uma lição; isto é, a sua elevação ou dignidade artística decorria da utilidade moral ou doutrinária que transportava em si. Talvez este seja um factor que distinguia claramente a festa cortesã medieval da festa «barroca». A *Arte poética* de Horácio era, então e antes da divulgação das doutrinas humanistas sobre a criação artística, a autoridade que pautava esta matéria. A utilidade «devota» do teatro vicentino — ou pelo menos de parte dele — não deixou de ficar assinalada quer no prólogo do autor a D. João III — e que Luís Vicente cuidadosamente incluiu — quer na organização interna da edição de 1562.

das divisas e empresas, género a que a tratadística atribuía valor ou dignidade poética; a própria palavra *invenção* podia significar esse tipo de literatura (32). A peça em causa é designada por *comédia*, porque se entende que, do ponto de vista doutrinário, ele implicava a introdução de figuras mais elevadas (de natureza alegórica é certo) e a utilização de matéria novelesca ou narrativa. Veremos como tal concepção não lhe era exclusiva. Mas atentemos entretanto que Gil Vicente invocava esta doutrina, ou a ela fazia referência, nos anos em que passou a oferecer ao público alegorias profanas a que tendencialmente chama *comédias* e nas quais pressupõe uma exposição sobre argumento novelesco ou de fantasia. Do ponto de vista formal, quase todas estas peças possuem um prólogo ou introdução, à imitação do que era a tradicional na comédia latina e na teoria que lhe dizia respeito (33). Tudo indica que Gil Vicente, tendo tomado contacto com a *comédia* do seu contemporâneo Torres de Naharro, passou a dispor de um novo «género» que lhe permitiu alargar o horizonte de conhecimentos teatrais do seu público, explorando nesse horizonte sobretudo duas áreas de expectativa: o assunto novelesco e a fantasia alegórica profana. O gosto pelas novelas de cavalaria e pelas representações de fantasias, como eram os *momos* e podiam ser os *entremeses*, favorecia esse alargamento do teatro vicentino (34). Mas, note-se, sempre no interior da *fiesta* (35).

(32) F. RICO; *art. cit.*, p. 522, n. 21.

(33) É preciso, no entanto, notar a liberdade e mobilidade enormes na utilização destes recursos. O *Auto da Alma* (1518) contém um prólogo e pertence às *moralidades*. As fronteiras entre os géneros não se definiam pelos critérios que a tratadística humanista lentamente imporá; por exemplo, a *comédia* e a *novela* ocupavam zonas largamente coincidentes, pois que o conteúdo narrativo da comédia a aproximava da novela, enquanto a forma dialogada desta a colocava próxima daquela. Cf. WALTER PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid (1972). Além de que falta ao teatro vicentino a estrutura da Comédia Nova: AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, *Alguns aspectos do cómico vicentino*, separata de *Biblos*, XLI (1973), reimpressa em *Estudos sobre o Século XVI*, Paris, Gulbenkian, 1980, pp. 95-124.

(34) É o caso da «farsa» *Auto da Fama*, inspirada provavelmente na comédia *Trofea* de Naharro; RÉVAH, *ob. cit.*, p. 31. Mas o *Auto da Fama* é classificado na *Compilação* de «farsa», apesar do seu carácter nitidamente alegórico. Terá sido porque entre as personagens da peça figura o parvo Joane, que não possui a elevação das «figuras altas» que o próprio Gil Vicente apontava em 1522 como condição para a dignificação literária? Todavia o Parvo surge na tragicomédia da *Serra da Estrela*.

(35) O *Triunfo do Inverno* é um exemplo disso: o autor propõe-se elaborar uma «farsa distinta» que redundava numa comédia.



Poderemos, então, colocar a seguinte pergunta: será que Gil Vicente chegou a elaborar verdadeiras *comédias*, ou não se terá dado o caso de que se limitou a alargar o seu teatro graças a aspectos e ingredientes sugeridos pela *comédia*? Isto é, tendo contactado com alguma doutrina sobre a *comédia*, terá julgado suficiente adaptar o género com que habitualmente preenchia as representações da festa cortesanesca ao que lhe parecia ser a *comédia*, à custa, resumidamente, de três factores já indicados: recurso generalizado ao *argumento* ou prólogo, introdução de figuras «elevadas» e utilização de matéria de natureza narrativa com maior ou menor dose de fantasia?

A teoria literária e retórica que Gil Vicente conheceria era a da tradição medieval, fundada nas duas séries paralelas e correlativas dos três estilos e dos três géneros. No caso mais restrito da produção teatral, podia ter contactado por exemplo com o preceituado por autores castelhanos do séc. XV, como Juan de Mena e Iñigo López de Mendoza, ambos bem conhecidos e com largas influências nos meios cortesãos portugueses dos reinados de D. Afonso V e seguintes, como o testemunha o próprio *Cancioneiro Geral* de Resende. Estes autores, reportando-se à doutrina antiga conhecida sobretudo através dos comentários como os que foram feitos sobre a *Comédia* de Dante, caracterizam a *comédia* por tratar de «cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo» e por começar «en tristes principios» a acabar «en alegres fines» (36). Por tal motivo, o grande poema de Dante era uma *comédia*, do mesmo modo que uma exposição narrativa como *La Celestina* também o teria sido na intenção inicial, ao que se justifica no Prólogo de 1502 (37).

Não seria inverosímil que o autor português tivesse conhecido estas ideias e doutrinas. É certo que já antes de 1522, data muito provável para o prólogo do *Auto de D. Duardos*, fizera referência à distinção entre figuras baixas e figuras altas como modo de sublinhar um enriquecimento do seu teatro. Deu-se isso em 1518, quando representava o terceiro auto da moralidade das *Barcas*; mas aí a anotação levava um sentido mais religioso que de teoria ou doutrina literária, visto que decorria do próprio género da *ars moriendi* em que se inspirava, a qual

(36) F. S. ESCRIBANO y A. P. MAYO, *ob. cit.*, p. 53.

(37) *Tragicomedia de Calixto y Melibea, Libro también llamado La Celestina*. Edición crítica por M. CRIADO DE VAL y G. D. TROTTER, Madrid 1970, p. 16-17.

tratava do sentido da morte para todos os cristãos, independentemente do estado ou condição. Não estava, portanto, em momento doutrinador, como no caso do prólogo em questão. Por outro lado, se Gil Vicente contactou com a obra do marquês de Santillana, deve ter anotado que a *Comedieta de Ponza*, de meados do século anterior, não era uma obra teatral, mas um longo poema, que, como o de Dante, descrevia uma visão, e que surgia classificado de *comédia* pelo facto de opor a uma situação lastimável do início um desfecho feliz (38). Não se tratava de peça teatral, mas a doutrina subjacente ao conceito de *comédia* aplicava-se-lhe.

Ora parece inegável que Gil Vicente conheceu esta teoria caracterizadora da *comédia* como género, em que a exposição diegética se fundava na articulação contrastiva da situação inicial com a final, organizando-se, a nível do sentido, na transposição da tristeza para a alegria. O passo onde isto surge mais claramente exposto são uns versos do «argumento» da *comédia* sobre a *Divisa da cidade de Coimbra*, que vale a pena referir:

«Ja sabeis, senhores,  
que toda a comédia começa em dolores;  
e inda que toque cousas lastimeiras  
sabei que as farsas todas chocarreiras  
não são muito finas sem outros primores» (39).

Estes versos merecem algum comentário. Gil Vicente reporta-se directamente à doutrina aplicada à *comédia* como exigindo um começo triste e um desfecho alegre ou, como escrevera Naharro no prólogo da *Propalladia* de 1517: «comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado» (40). A utilização da alegoria, que aqui está explicitada no «artificio ingenioso», não é o que caracteriza propriamente a *comédia*, mas antes o seu desfecho alegre e o facto de tal «artificio» ser «disputado» por personagens. Ora a *comédia* sobre a *divisa* é, quanto a estes

(38) Marqués de Santillana, *Poesias completas*. I. Edición, introducción y notas de MANUEL DURÁN (Madrid 1975), p. 304: «... y quién dudaría / Si fuy desplaciente ó muy consolado, / Visto tal caso y tan desastrado, / Después conuertido en tanta alegría?».

(39) *Obras*, cit., III, p. 133.

(40) F. S. ESCRIBANO y A. P. MAYO, *ob. cit.*, p. 62.

pressupostos, uma verdadeira comédia, visto que constitui por um lado uma peça alegórica, fundada na exploração dos sentidos romanescos e mitológicos do símbolo da cidade de Coimbra, e porque, em segundo lugar, a *disputa* a que os «senhores» assistiam conduzia o enredo desde uma situação inicial menos feliz ou mais triste — a rusticidade inicial condenada no *argumento* e na fala do Lavrador, «O qual se lamenta / da adversa fortuna em que corre tormenta» (41) — até uma situação final mais feliz, oferecida pela enumeração das virtudes e belezas das mulheres das várias famílias nobres da região. Por isso mesmo era a «comédia mui chã e moral» (42), da mesma forma que Naharro atribuía à *Propalladia* um propósito espiritual: o livro «ha de ser pasto espiritual» (43).

Parece claro que os versos de Gil Vicente em cima transcritos comportam evidente alusão a uma doutrina literária relativa à *comédia*, a qual bem podia ser a de Naharro. De facto, o Espanhol considerava, naquele mesmo prólogo, que havia dois tipos de comédias: a «comedia a noticia» e a «comedia a fantasía», entendendo por aquela a que se fundava em «cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca y Tinellaria*» e por esta a que tratava «de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea» (44). Gil Vicente não se adaptou a esta divisão; as suas comédias são do tipo de «fantasia», isto é, não se desenrolam «aqui e agora», porque tiram a matéria de narrativas cavaleirescas ou porque são encenações de alegorias, dentro do gosto cortesão pelos fingimentos a cuja tradição pertenciam já os *momos*. É claro que há o caso de uma *Comédia de Rubena* ou da *Comédia do Viúvo*, que oferecem aspectos «realistas» que poderiam sugerir a sua classificação entre comédias de «notícia». A aproximação, porém, seria ilegítima, porque tal «realismo» não se reporta a acontecimentos conhecidos do público e apresentados em cena de forma disfarçada, como era de facto a «comedia a noticia» de Naharro — aliás na linha novelesca representada na célebre *Cuestión de amor de dos enamorados* —, nem o assunto se aproxima do teatro de imitação plautina, com um prólogo bem individualizado e um entrecho distribuído em jornadas que pretendiam corresponder aos «actos» em que a tradição dividia a representação da comédia. Mas, e para além

---

(41) *Obras*, cit., III, p. 133.

(42) *Ibid.*, p. 132.

(43) F. S. ESCRIBANO y A. P. MAYO, *ob. cit.*, p. 61.

(44) *Ibid.*, p. 62.

destes factores de natureza formal, as referidas *comédias* vicentinas não incluem personagens de tipo *médio* — por exemplo soldados e criados — antes utilizam figuras de tipo *baixo*, como são alcoviteiras, parteiras e moças.

Esta independência vicentina — ou demasiada obediência a um gosto estabelecido que não terá permitido a introdução de outras novidades — face a esse teatro «humanista» que Naharro ensaia, definiu-a finalmente João de Barros no *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, ao elogiar o facto de Gil Vicente nunca se ter atrevido «a introduzir um Centúrio português, porque, como ô nam consente a naçám, assi ô nam sófre a linguágem» (45). O que desta opinião importa aqui colher é a consciência clara de que o teatro vicentino, mesmo quando adopta certas técnicas provindas da doutrina tradicional sobre a comédia, não assimilara — ou não pôde assimilar — outros ingredientes mais novos que teriam, talvez, obrigado a modificações mais profundas no gosto do público. E atente-se ainda que a *Comédia de Rubena*, que acaba em «festa» porque de facto começara em tristeza, tem como ponto de partida a história amorosa de um clérigo que seduz a filha do abade a quem servia, situação paralela da que será, na segunda metade do século, a do futuro entremês castelhano (46).

Ora, ao escrever, naqueles versos em cima citados, que «toda a comedia começa em dolores», Gil Vicente reportava-se a esta doutrina; mas logo de seguida avança para uma distinção que julgava necessária no espírito dos assistentes palacianos a quem se dirigia. Trata-se da limitação das fronteiras entre o género «novo» que vinha oferecendo a esse público ao longo da década de vinte, e um outro género anteriormente cultivado por ele: a *farsa*.

Note-se em primeiro lugar que Gil Vicente não parece muito preocupado em justificar o carácter alegórico da *comédia*, talvez porque considerasse que a experiência e os conhecimentos do público palaciano permitiam receber sem dificuldades e com aplauso as fantasias que lhes oferecia encenadas. Não já assim no caso da *farsa*, género

---

(45) JOÃO DE BARROS, *Gramática da Língua Portuguesa, Cartinha, Gramática, Diálogo da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha*. Reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por MARIA LEONOR CARVALHÃO BUESCU, Lisboa 1971, p. 400.

(46) ASENSIO, *El itinerário*, cit., cap. I.

também «cómico», como, aparentemente, a *comédia*; e além disso, género que vinha cultivando de há muito e tradicional.

Efectivamente, Gil Vicente cultivava a *farsa* há mais de vinte anos, quer com a estrutura do cortejo, quer com um enredo mais elaborado sob a forma de exposição dialogada de uma situação com conflito dramático aproveitável. Como acentuar, pois, as características diferenciais entre a *comédia* e a *farsa*. se o final alegre daquela se podia se podia confundir com a natureza engraçada desta (47)? Por outras palavras, como fazer sentir ao público receptor a *distância* que medeava entre a *farsa* a que vinha assistindo desde há uma larga série de anos pelo menos e a *comédia*, que o autor introduzira mais recentemente? Parece-nos que Gil Vicente responde a isto nos versos que citámos mais atrás, e responde reportando-se à doutrina retórica da tradição medieval.

A *comédia*, diz ele, «começa em dolores» mas, ao que fica pressuposto, termina em alegrias. À primeira vista poderia confundir-se com a *farsa*, na medida em que ela, a *comédia*, tocava em «cousas lastimeiras». Aparentemente, a zona de confluência residiria aqui; mas o que eram «cousas lastimeiras» na *comédia* e na *farsa*? A expressão não podia ter o mesmo sentido num caso e no outro.

Com efeito, colocar o público perante uma situação de tristeza ou de «lástima» no início da obra, para depois guiar o enredo em direcção a uma situação inversa, não era a mesma coisa que utilizar a representação para fazer desfilar na frente do mesmo público exemplos de «lástima» da vida quotidiana, aspectos do comportamento humano dignos de repreensão, como fossem pecados e defeitos que, do ponto de vista cristão e, sobretudo, na perspectiva da problemática da salvação da alma, bem podiam e deviam afligir as pessoas. Há uma larguíssima faixa de coincidência, quer temática quer simbólica, entre o «realismo» com que a sátira vicentina aborda a questão do comportamento dos homens e a maneira como idêntica doutrina surgia em

---

(47) A *farsa* ficava próxima do *exemplum*, isto é, participava também da área atribuída ao *conto*. Na verdade, ambos se caracterizavam pela *fabula*, que os distinguia da *historia*, e ambos se podiam oferecer como uma narração cujos actores eram figuras humanas (cf. ANDRÉ GODIN, *Spiritualité franciscaine en Flandres au XVI<sup>e</sup> siècle. L'Homiliaire de Jean Vitrier*. Texte, étude thématique et sémantique, Genève 1971, p. 32, n. 115). O *Auto da Índia* e a própria *Farsa de Inês Pereira* não são narrações de casos da vida corrente, nesse sentido tão medieval de vida terrena? Não podem pertencer também a essa longa linha de contos exemplares de que faz parte *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel?

livros de natureza e função tão religiosas e devotas como eram, por exemplo, os «livros de horas» (48). O teatro profano podia funcionar como portador de uma lição religiosa mais ou menos declarada, da mesma maneira que, muito antes da estética da separação rigorosa dos géneros, o teatro aceitava formas, temas e linguagens profanas. O teatro vicentino, como de resto o de Lucas Fernández, exemplifica isto com facilidade; e não faltam notícias do uso de *moscos* em momentos festivos da liturgia, como eram as matinas do Natal. Trata-se de uma questão bastante complexa que diz respeito ao conceito e função do entretenimento naquela época. Ora a *farsa*, pelo seu carácter de divertimento, podia integrar-se perfeitamente num modo de representação em que, à medida que sublinhava aspectos grotescos da realidade, os punha em contraste com os ideais de comportamento que deles eram o antídoto.

A *comédia* e a *farsa* possuíam de facto pontos de contacto, mas Gil Vicente subentende uma doutrina literária que, em seu modo de ver, lhe permitia mostrar como, apesar de tais coincidências, a *comédia* que estava inovando se distinguiu da *farsa* que cultivava há muito mais tempo. Por isso mesmo chamava a atenção do público para o facto de o divertimento de uma não se dever identificar com o da outra. Desta forma, a *comédia* e a *farsa* divergiam, apesar de uma e outra poderem ser também «pasto espiritual», para usar a expressão de Naharro.

Mas divergiam em quê? A resposta de Gil Vicente é simples e cabe dentro dos preceitos de retórica que revela conhecer: as *farsas* não obedeciam às exigências de «estilo» que se impunham às *comédias*; estas eram mais «finas» e possuíam «outros primores». Quer isto dizer que, para além da diferença que ficava estabelecida entre a *comédia* e a *farsa*, na base de que aquela assentava na oposição entre o início e o desfecho, o autor anota uma outra distinção, agora centrada no estilo. Por outras palavras, a *comédia* era mais «eloquente» do que a *farsa*, cuja falta de elaboração retórica está bem sugerida no adjectivo «todas chocarreiras» (49).

---

(48) Bastaria referir os trabalhos de Mário Martins nessa área.

(49) Em Sá de Miranda o adjectivo *chocarreiro* aparece utilizado também para marcar uma diferença de qualidade literária, acentuando sobretudo a distinção entre a velha escola da trova por consoantes e a nova poesia; cfr. por ex. *Os Estrangeiros*, II, VI, *Obras*, ed. cit., II, p. 144-145.

Era esta a doutrina a que se reportava em 1522, ao que parece, no prólogo do *Auto de D. Duardos*, quando sublinhava que as produções anteriores eram falhas de cuidados retóricos e, obviamente, de eloquência (50). Com efeito, a tradição retórica tradicional estabelecia que tanto as matérias como os estilos e os géneros se organizassem numa hierarquia tripartida. Dentro desse sistema, a *farsa* e alguns autos do tipo das *moralidades* haviam de ser colocados em plano inferior ao da *comédia*. Era corrente a doutrina segundo a qual as matérias ou «substâncias» mais elevadas pertenciam às artes liberais, à educação dos príncipes e à governação, as de nível médio aos ofícios mecânicos, governo da casa e comércio, e as inferiores à vida caseira, às crianças, pastores, vaqueiros e outras «rusticidades» (51). Por aqui se compreende um pouco melhor o campo referencial a que se dirigia Gil Vicente no prólogo citado. Efectivamente, as comédias vicentinas em regra não tratam dessas matérias «baixas e humildes», mas de «artifícios engenhosos», como dizia Naharro. Poder-se-á, contudo, invocar mais uma vez o caso da *Comédia de Rubena*; mas ele mesmo nos parece ser um claro exemplo dessa dignificação retórica que a comédia vicentina pressupõe: é que a peça abre com uma cena de interior doméstico, assunto «baixo e humilde» na perspectiva retórica, para depois se converter em alegoria engenhosa, com que termina. Tem, por consequência, um final «feliz».

Desta feita, a comédia, tal qual Gil Vicente a perfila nos versos da *Divisa da cidade de Coimbra*, possuía zonas de coincidência com a *farsa*, mas diferenciava-se dela pelo facto de exigir mais «primores». Será que Gil Vicente, um pouco liminarmente, fazia da *comédia* uma *farsa* de natureza «distinta»? A questão oferece legitimidade se dermos atenção a um passo da comédia *do Inverno e Verão*, do final dos anos vinte. Como *comédia* que é, o auto abre com um prólogo do Autor, onde se fazem ouvir considerações sobre o entristecimento «actual» das festas portuguesas. É possível que tais palavras se reportem a uma situação de facto, embora seja romanesco atribuí-la à acção directa e imediata desta ou daquela orientação pessoal; diferentemente

---

(50) CAROLINA MICHAËLIS, *Notas Vicentinas*, Lisboa (1949), p. 523, n. 41.

(51) PIERRE FABRI, *Pleine Rhétorique*, cit., p. 28.

preferimos lê-los como estes outros versos da *Carta* de Sá de Miranda a D. Fernando de Meneses:

«Os momos, os seraos de Portugal,  
tam falados no mundo, onde são idos  
e as graças temperadas do seu sal»;

isto é, como um sinal de mudança dos gostos da própria corte, com possível alusão à sucessão de modas que iam substituindo outras tornadas arcaicas. Mas para além disto, quer-nos parecer que esses versos vicentinos têm sobretudo uma função literária na estrutura da peça. Na verdade, afirmando no início da representação que os tempos iam tristes, o autor criava a justificação para a alegria que a peça poderia oferecer no final, fornecendo assim, aquela situação de tristeza inicial que a comédia comportava para se opor ao desfecho alegre. É neste contexto que há que ler os versos desse prólogo:

«Nos quaes foy meu pensamento  
fazer a farsa distinta,  
por não gastar tanta tinta  
neste primeiro argumento» (52).

Realizar uma «farsa distinta» só se pode entender em referência à doutrina retórica sobre a comédia e ao que antes o autor expusera no auto sobre a *Divisa da cidade de Coimbra*. Isto é, a comédia que se ia seguir estava, como as restantes comédias, próxima da farsa, mas distinguia-se dela pelos ingredientes atrás referidos. Anote-se ainda que a primeira figura desta comédia — ou *trunfo*, como «artifício engenhoso» que era — é o Inverno, que se apresenta disfarçado à maneira de um *momo*: como um «selvagem, / Castelhana en su decir» (53); a alegoria enfim!

Facilmente se compreende que, do ponto de vista doutrinário, Gil Vicente considerasse que a comédia constituía uma forma de representação superior à «farsa chocarreira». Não porque o nível «chocarreiro» do estilo fosse característica exclusiva da farsa, pois que a esse respeito tanto a *moralidade* como o *auto pastoril* aceitavam a inclusão de elementos figurativos, lexicais e até temáticos «baixos e humildes»,

---

(52) *Obras*, cit., IV, p. 265.

(53) *Ibidem*.



mas porque, no campo da representação profana para divertimento, a *comédia* não incluía tais ingredientes (54).

Não se conclua daqui que a *comédia* foi, em Gil Vicente, um tipo mais «perfeito» do que a *farsa*. Obras como a *Farsa de Inês Pereira* e como o *Auto da Índia* possuem indiscutivelmente uma estrutura dramática bem mais acabada do que as comédias por ele produzidas. Mas o certo é que, equacionando o problema em termos de perspectiva histórica, estas obras não eram *comédias* no sentido que Gil Vicente revela atribuir ao termo, pois nem ofereciam prólogo ou argumento, nem incluíam figuras «elevadas» (reais ou fantasiadas), nem contrapunham nitidamente o desfecho à situação inicial da peça. Como *farsas* comportavam a discussão (55), mas faltava-lhes o «artifício engenhoso» que as *comédias* incluíam e que, para a competência teatral do público receptor, era de grande importância.

No entanto, a *farsa* apresentava ainda uma outra característica que a separava da *comédia*. Ao invés daquela, esta não aparece relacionada com momentos festivos do calendário religioso; representa-se em «entradas», «partidas» ou nascimentos principescos, mas não no contexto de festas litúrgicas como a Natividade ou o *Corpus Christi*. Aí a linguagem era outra, na qual a *farsa*, com todas as suas potencialidades e capacidades para veicular aspectos grotescos ou burlescos do quotidiano cristão, cabia perfeitamente. Basta referir as peças da Natividade de Lucas Fernández, chamadas «farsas», que Gil Vicente muito certamente conheceu, ou as «farsas» de Diego Sánchez de Badajoz

---

(54) Aceitemos a tese de Révah, segundo a qual a designação de «tragicomédia» é da responsabilidade de Luís Vicente, pelo que não faria parte do «livro» que o pai estava a organizar no final da vida. Luís Vicente actuou certamente com o intuito de «dignificar» literariamente a obra do pai, mas nisso parece continuar preocupações do próprio autor. Daí o recurso a essa categoria de *tragicomédias*? Provavelmente. Não se deu conta, porém, de contradições evidentes: o que possui a *Romagem de Agravados* que a distinga de uma *farsa* estruturada em cortejo, a não ser o facto de possuir um prólogo relativamente bem individualizado e de ser animada de um espírito cómico que terá justificado a denominação de «sátira», além de certa ausência do burlesco? Por outro lado, se o *Auto Pastoril Português* se localiza quase isoladamente como pastoril na época da comédia, a sugerir claramente o *Auto Pastoril Castelhana* dos começos, já a categoria pastoril da *Serra da Estrela* não impede a classificação de «tragicomédia»; mas, por exemplo, em que é que a fala inicial da Serra com o Parvo, em função de prólogo ou argumento, a diferencia do *Auto Pastoril Português*, iniciado também com o prólogo?

(55) Cf. PIERRE FABRI, *Pleine Rhétorique*, cit., p. 37.

que, recorrendo sempre à figura do pastor rústico, explora o simbolismo moral e religioso do contraste entre a materialidade da vida terrena e o valor espiritual do *contemptus mundi*, para observar como a *farsa* «toda chocarreira», segundo a terminologia vicentina, se integrava naturalmente na representação e apresentação dos defeitos, pecados e vícios dos cristãos. Ora esta temática ou problemática assumia um significado especialmente evidente em momentos religiosos como a celebração da Natividade e da Paixão. Daí o recurso à figura do *louco*, como forma de denúncia do próprio viver cristão em face dos preceitos e exemplos de Cristo (56). «Louco» se intitula também Gil Vicente no *Sermão* de 1506, de acordo com a mesma tradição que está representada na *Moria* erasmiana e na larga denúncia dos vícios materiais e grotescos que é a *Stultifera navis* de Brant.

Mas o facto de a partir da década de vinte Gil Vicente surgir preocupado com a dignidade retórica do seu teatro significa que a «eloquência» passou a marcar necessariamente esse teatro? De forma alguma. Muito provavelmente tais cuidados (ou intenções) limitaram-se à *comédia*, género de que doutrinariamente faziam parte. Os restantes géneros anteriormente cultivados não foram afectados, porque não lhes cabiam tais propósitos doutrinários. Mais tarde, já próximo do fim da vida e do termo da sua actividade teatral — que fecha com uma comédia «de fantasia»... — Gil Vicente há-de aludir às duas atitudes que, em doutrina literária pré-humanista, se ofereciam como praticamente exclusivos: ou a preocupação com a elegância do estilo, simbolizando a obediência aos preceitos da retórica, ou a atenção centrada na expressão da verdade. Sucede isso no prólogo dirigido a D. João III, que o filho Luís Vicente haveria de incluir na edição de 1562. Reconhece então Gil Vicente que, em confronto com a obra de outros autores que se haviam preocupado essencialmente com o preceituado na doutrina literária, a sua obra não podia concorrer em «eloquência» ou em «elegância» com a deles. Restava-lhe, pois afirmar a utilidade religiosa, lembrando o momento em que grande parte das peças foram inicialmente oferecidas a um público que, à volta

---

(56) O louco e o parvo ofereciam uma «virtude»: a *sinceritas*. Cf. ROBERT KLEIN, *La Forme et l'Intelligible*, Paris (1970), cap. XXII, «Le thème du fou et l'ironie humaniste», p. 433.

de 1536, já tenderia a considerá-las algum tanto antiquadas. Mas terá sido exactamente esse aspecto ou utilidade religiosa que o monarca reconheceu no teatro vicentino para, entre outros motivos não especificados pelo dramaturgo no referido prólogo, decidir encarregá-lo de organizar uma compilação das suas obras para editar. Uma compilação e não uma edição completa...; compilação que, como se sabe, não chegou a ser concluída, cabendo ao filho continuá-la para, em 1562, a publicar. Curiosamente, como «compilação» que era, surge classificada no alvará de D. Catarina como «cancioneiro». Ora não é verdade que a arrumação que a *Compilação* oferece, com uma classificação das obras vicentinas que poderá não ser da responsabilidade do próprio autor, reflecte a distribuição das matérias, assuntos e géneros poéticos habitual em muitos dos cancioneiros até então publicados?

Voltemos, porém, à indicação da *Miscellanea*. À volta de 1536 Garcia de Resende registava, entre as coisas dignas de nota e de memória, o teatro de Gil Vicente; sublinhava-lhe a «invenção», palavra da área semântica das alegorias profanas como eram as comédias, e anotava-lhe o estilo «mui eloquente», que parece haver preocupado Gil Vicente desde os inícios da década de vinte. Será que, relacionando o *pastoril* com a influência de Encina e omitindo a *moralidade* talvez por demasiado habitual e tradicional, Resende se faz eco sobretudo da imagem ou impressão que certa área — a mais «recente» — do teatro vicentino terá deixado na memória dos contemporâneos? E não terá sido a *comédia* o género responsável por tal? Se assim foi, a trova 186 da *Miscellanea* reflectirá essencialmente a *distância estética* sentida por um público cortesão habituado às representações festivas, onde a alegoria era linguagem normal e procurada. E Gil Vicente, com os seus esboços de doutrina literária e com as suas afirmações e protestos de busca da «eloquência», teria então tido plena consciência de estar a abrir ao seu público zonas novas do horizonte de expectativas relacionadas com as representações e, talvez, um novo modelo de *festas*. Tais afirmações, porém, não eram tão inovadoras que não coubessem na área já conhecida e admirada das fantasias e alegorias de salão, em que os *momos* eram altamente apreciados.

Dáí que, condicionado talvez pelos gostos deste público, o teatro vicentino não se tenha alargado a áreas e temas por onde se espalhou o que se costuma designar por «escola vicentina». É que os públicos

não eram os mesmos e todo o mundo referencial diferia também. Aliás não deixa de ser curioso observar que a «popularização» do teatro vicentino — certamente distinta da que o vicentismo romântico sugeriu desde o século passado — reduziu-se a poucas peças, quase todas pertencentes às moralidades e às farsas: géneros tradicionais. Mas trata-se de outra problemática, diferente da que se relaciona directamente com a sua «doutrina literária».

JORGE A. OSÓRIO