

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

A ANTIGUIDADE CLÁSSICA NO TEATRO DE GIL VICENTE (Classical Antiquity in Gil Vicente's theatre)

ANDRÉS JOSÉ POCIÑA LÓPEZ (apocina@unex.es)
Universidade de Extremadura, Espanha

RESUMO - Gil Vicente é um autor dramático que não entra no elenco de autores do Teatro Renascentista português dito “clássico”. Mais medieval do que classicista, os seus autos recolhem uma influência da Antiguidade Clássica bastante modesta, e pouco, ou nada, determinante. Porém, a presença de personagens de origem greco-romana não é nada despidianda na obra deste autor, ficando porém mais próxima de uma interpretação medievalizante do Passado Clássico, do que de uma interpretação propriamente classicizante. O presente estudo tenta, avaliando em conjunto todas estas coordenadas da relação de Gil Vicente com o Classicismo, reconhecer as pegadas da Antiguidade Clássica em Gil Vicente, bem como o valor e significação delas.

PALAVRAS-CHAVE - Gil Vicente, Teatro do Renascimento, Idade Média, Antiguidade, Classicismo.

ABSTRACT - Gil Vicente is a dramatist that doesn't belong to the authors of Portuguese Renaissance theatre considered as 'classic'. More medieval than classical, his 'autos' receive, from Antiquity, a very modest contribution. But the presence of characters from the Greek-Roman world is not secondary in his creations, having more affinity with a medieval interpretation than with a classical one. This article tries, considering all these relations between Gil Vicente and classicism, to identify the marks of Classical Antiquity and their meaning in his texts.

KEYWORDS - Gil Vicente, Theatre of Renaissance, Middle Ages, Antiquity, Classicism.

Gil Vicente, o autor de peças de teatro mais famoso de toda a História da Literatura Portuguesa, mostra-se como uma personalidade literária e artística afastada do mundo clássico greco-romano. Apesar da sua inserção cronológica no século XVI, época do triunfo do Renascimento por toda a Europa, Gil Vicente pertence mais ao ambiente cultural da Idade Média (Alçada 1992: 9; 2003: 250; Bernardes 2003: 18, 27; 2008: 26, 70), do que àquele do Humanismo¹ italianizante e classicizante que, de facto, demorará muito a vingar inteiramente em solo lusitano. Isto não impede, é claro, que se encontrem na obra do

¹ Não tem deixado de haver, porém, vozes discordantes a este respeito, defendendo um lugar para G. Vicente dentro do âmbito do Humanismo; dentre estas, talvez a mais preclara seja a de Eugenio Asensio, ao pesquisar os ecos de Luciano de Samósata, Erasmo de Roterdão e Beroaldo (Asensio 1991), ou, antes mesmo disso, ao rastrear as pegadas dos *Diálogos dos Mortos* lucianescos nas *Barcas* vicentinas (Asensio 1974: 60 e ss.), que eu próprio discuti noutro lugar (Pociña López 2013: 75-98).

dramaturgo elementos procedentes do “Novo Estilo” renascente, ou da cultura da Antiguidade que este tentava ressuscitar; o que não significa, por sua vez, que Gil Vicente possa ser encarado como um autor “de transição”, categoria esta que, embora usada de modo muito rotineiro por inúmeros investigadores, tem sido contestada pelo vicentista Cardoso Bernardes (Bernardes 2008:70). De facto, Gil Vicente foi excluído – e com justas razões, em meu entender – do cânone dos autores quinhentistas portugueses de “teatro clássico”², por um dos máximos especialistas neste tipo de teatro, Adrien Roig, que fala de dois estilos opostos, no teatro português do século XVI: o de um “teatro popular”, onde se inserem Gil Vicente e os autores da (mal) chamada “escola vicentina”, e o de um “teatro clássico”³, onde o próprio Roig situa a produção dramática de Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos (Roig 1983: 9-11); os autos de Camões e de Simão Machado resultando, por seu turno, de uma mistura de elementos de ambos os estilos (Roig 1983: 12-13). Todas estas constatações conduzem-nos inevitavelmente a uma visão geral da obra vicentina, como situada nos antípodas do mundo clássico greco-latino. É que, de facto, nenhuma peça vicentina resulta da reelaboração de uma obra qualquer da Antiguidade clássica; nem se encenam mitos, lendas ou histórias do acervo greco-romano: estas, no máximo, são aludidas de um modo mais ou menos vago; de quando em quando, é verdade, aparecem personagens da mitologia ou da história antigas, porém inseridas em quadros cénicos de um teor nada classicista, à mistura com personagens populares ou medievais. Este é, portanto, o quadro geral, que dificilmente poderia ser mais desapontador para quem quer que se empenhe em fazer um trabalho como o presente.

Todavia, um rápido olhar ao elenco de personagens que povoam os autos do nosso dramaturgo poderá facilmente contradizer esta primeira impressão. Tal trabalho é agora mais fácil, graças ao *Dicionário* de personagens vicentinas (*DPTGV*), coordenado pela professora Maria José Palla. Destriçando como personagens diferentes as diversas ocorrências de um mesmo nome em autos

² Apesar disso, a figura e a obra de Gil Vicente têm sido comparadas com os máximos dramaturgos do passado clássico – e especialmente com Plauto, sendo tópico falar de Gil Vicente como o “Plauto Português” – já desde o século XVIII, sobretudo a partir da publicação da *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa de Machado e dos estudos de Gomes Monteiro, no século seguinte (Bernardes 2003: 18; 2008: 18). Contudo, já no século XIX aparecem as primeiras visões de um G. Vicente ignorante dos clássicos e sem cultura literária, nomeadamente a partir da obra *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (Bernardes 2003: 19), o que não impede que ainda hoje continue a repetir-se, de maneira corriqueira e irrefletida, a denominação de “Plauto Lusitano” para o nosso autor.

³ As características principais deste “teatro clássico” são, segundo Roig, as seguintes: a filiação clara dos seus textos nos autores dramáticos gregos e romanos; influências do Renascimento Italiano; ou o uso exclusivo da língua portuguesa – salvo nas três quadras em espanhol do *Vilhalpandos* de Sá de Miranda – frente ao bilinguismo luso-espanhol do teatro dito “popular” (Roig 1983: 11).

diferentes (como acontece, nomeadamente, com deuses clássicos como Apolo, Júpiter ou Mercúrio), a contagem dá um resultado de 29 nomes de personagens, baseados em tipos oriundos, quer da Mitologia, quer da História, da Antiguidade Clássica. O número mostra-se bastante escasso num universo como o vicentino, com cerca de cinquenta peças dramáticas e centos de personagens, mas não, de maneira nenhuma, um número despiciendo, e mais ainda se tivermos em conta que alguns autos vicentinos ostentam títulos onde se reflete com clareza a extração clássica de alguns dos seus protagonistas, como é o caso de *Cortes de Júpiter*, *Templo de Apolo*, *A Sebila Cassandra* ou a *Frágua de Amor*⁴ (onde “Amor” é referido a uma personagem do auto, o clássico Cupido – ou “Copido”, segundo aparece literalmente na obra). Isso não quer dizer, e importa vincarmos bem isto, que esses autos se baseiem em temas, mitos, lendas, capítulos da História, ou dramas clássicos conhecidos, ou que essas personagens figurem em entretos reconhecíveis de situações extraídas de argumentos clássicos. Podemos, contudo, determinar, a partir desta contagem, que o único estudo sobre influências clássicas em Gil Vicente que nos parece rentável é, justamente, o estudo do papel e importância que adquirem as *personagens* clássicas no seu teatro. Por outras palavras, mais do que falar de “O Mundo Clássico”, o presente trabalho deverá endereçar-se a falar das “Personagens Clássicas no teatro de Gil Vicente”. E, certamente, o elenco é rico e variegado, incluindo personagens históricas (Aníbal ou “Cepião”, *id est* Públio Cornélio Cipião, dito “o Africano”), heróis míticos como Aquiles ou Heitor de Tróia, heroínas como Polixena (“Policena”), Pentesileia (“Pantasilea”) e mais alguma, profetisas como Cassandra (transformada em sibila, no auto da *Sebila Cassandra*) e, enfim, deuses como Apolo, Mercúrio, Júpiter e deusas como Vénus, Palas (Ateneia) ou Vesta.

Ora bem, em meu entender, uma análise séria do papel dramático que as personagens clássicas cumprem no teatro de G. Vicente deverá desligar-se totalmente de duas controvérsias bem antigas referentes à natureza do teatro deste autor. Uma é a discussão atinente à cultura literária do nosso dramaturgo; a outra, a que diz respeito ao medievalismo ou renascentismo do mesmo. Em relação à primeira, dever-se-á lembrar que data dos inícios do século XX o confronto entre uma imagem de Gil Vicente como autor com uma bagagem de erudição exígua, difundida por D. Carolina Michaëlis (Michaëlis 1949), e a de um Gil Vicente letrado, bom conhecedor da retórica eclesiástica e dos primores da cultura da sua época, postulada, entre outros, pelo ilustre filósofo conimbricense Joaquim de Carvalho (Carvalho 1983)⁵. Cada vez mais vai-se

⁴ As citações da obra de Gil Vicente fazem-se sempre pela edição da *Copilaçam* de 1562 que consta dos dois primeiros volumes de *As Obras de Gil Vicente*, edição sob a coordenação de José Camões (Vicente 2002, vols. I e II). As citações de trechos de peças vicentinas fazem-se sempre pelo título da obra, seguido dos números de versos nessa edição.

⁵ Sobre esta controvérsia, Bernardes 2003: 23-24, 2008: 21.

impondo a consideração de a cultura literária vicentina ter sido muito mais ampla do que, por via de regra, se pensava (Reckert 1983: 175-197; Bernardes 2003: 33). Por exemplo, quanto ao conhecimento do latim por parte do nosso dramaturgo, parece que era muito maior do que se costuma considerar⁶. De facto, o emprego de um latim macarrónico por parte deste autor é claramente um recurso conscientemente cómico, como é bom de ver, nomeadamente, no diálogo entre o Diabo, o Corregedor, o Procurador e o Parvo na *Barca do Inferno* (604-736), de que se salienta o celebérrimo “rapinastis coelhorum/ e pernis perdigatorum” (718-719), do Parvo ao Corregedor e ao Procurador, ao mesmo tempo. Por outro lado, Gil Vicente sabe perfeitamente quem é quem no Mundo Antigo, não usa os personagens clássicos à toa, mas com perfeito conhecimento dos valores, história e problemática pessoal de cada um deles, mesmo quando pudesse parecer o contrário. Assim, por exemplo, na *Exortação da Guerra*, inclui Gil Vicente o grande herói cartaginês, Aníbal, cantando num coro, de mãos dadas com o seu inimigo figadal, Cipião o Africano (denominado “Cepião” no auto), o que pareceria indicar um desconhecimento, por parte de Vicente, destas personagens e das suas circunstâncias históricas. Ora, em boa verdade, se atentarmos no facto de nesse mesmo auto aparecerem também Heitor o Troiano e Aquiles (ou “Arquiles”) cantando juntos, também no mesmo coro, verificamos rapidamente que o nosso autor sabe perfeitamente quem é quem, e que a reunião de personagens antagónicas num grupo de amigos, no auto, resulta de um estratagema dramático bem consciente, que busca patentear perante o público uma ideia básica – de facto, a ideia fundamental do auto, ou seja, que o esforço bélico para a propagação da fé cristã em terras africanas deverá unificar no mesmo sentido todas as potências bélicas, dos tempos antigos e modernos, que se congregam no mesmo palco, no decurso do auto, para apelar à guerra santa. Uma tal congregação significa também uma superação dos conflitos dos tempos antigos (assim o reconhecem estas personagens, que perante a corte portuguesa confessam não serem já necessárias), acabando todos por renderem homenagem ao rei de Portugal (*Exortação da Guerra* 500-585)⁷.

Quanto à ligação da questão do aproveitamento de personagens clássicas no teatro vicentino, por um lado, àquela outra do medievalismo *vs.* renascentismo nesse mesmo teatro, por outro – tema que apresentei sucintamente no início deste estudo –, deve dizer-se que a presença de figuras da Antiguidade, bem como assuntos relacionados com mitos ou factos históricos dela, na Idade Média, é muito mais importante, rica e marcante do que em geral se opina. Até ao ponto de ter existido, em época medieval, uma voga, nada menosprezável, de

⁶ “A sua [de G. Vicente] cultura latina era na realidade bastante mais ampla do que em certo momento se chegou a pensar” (Reckert 1983: 197).

⁷ Neste sentido aponta também o parecer de Bernardes (2008: 54).

romances baseados na Guerra de Tróia – ou seja, aquilo a que é dado chamar-se de “Matéria de Tróia” (Pociña López 2013: 11-17) e que começa já no século XII, nomeadamente com o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (Sainte-Maure, ed. 1904-1912). De facto, o assunto da guerra de Tróia era perfeitamente conhecido por Gil Vicente, que poderia ter tido acesso a edições da *Crónica Troyana* peninsular em solo português; as alusões a este assunto lendário são muito frequentes na obra do nosso autor (Michaëlis 1949: 330-331, 346, Alçada 2003: 464-465, Machado 2005: 89). Gil Vicente não precisava, em suma, da recepção da nova cultura renascente, de origem italiana, para modelar as suas personagens clássicas: elas procedem fundamentalmente de uma linhagem perfeitamente medieval.

Por outro lado, o choque entre o paganismo e a religião cristã, que é não só a da Idade Média mas, evidentemente, a da Europa quinhentista (e, claro, a de Gil Vicente), resolve-se segundo o costume medieval, apelando às interpretações da mitologia, de tipo alegórico e racionalista, surgidas sobretudo a partir da época helenística⁸. Entre estes sistemas de interpretação teve especial relevância a chamada interpretação evemerista. A de Evémero é uma visão ateísta, de raiz estoica (Pépin 1958: 125, 148), fundamentada na ideia de as crenças nos deuses serem a consequência da divinização de personagens relevantes da História (Eliade 1969: 189-192, Buffière 1956: 245-247; Sanz Morales 2002: 209). Desvalorizando o carácter sagrado dos deuses pagãos, o evemerismo e as suas sequelas medievais permitiram a conciliação entre personagens mitológicas, vistas como simples personalidades relevantes da História, com a religião do Deus único cristão, em que se baseia a concepção dos deuses greco-latinos durante a Idade Média e o Renascimento (Seznec 1972: 11-20, Cooke 1927: 396-410; Demats 1973: 10-12, 32-35, 40-45, 102-103, Biglieri 2005: 290 e ss.). Tal é a concepção mítica que vigorou na Europa medieval e renascentista, onde Portugal não constitui, nem de longe, uma exceção, como o demonstra, por exemplo, a visão dos deuses pagãos em Gil Vicente e nos seus coetâneos, e que há-de chegar aos consílios de deuses d’Os *Lustadas*. Um bom exemplo deste modo de considerar os mitos está num texto ainda pouco divulgado, a tradução manuscrita para português da *Crónica Troyana* castelhana impressa, e que ostenta o título de *Coronica Troiana em Limguoajem Purtuguesa* (ed. García Martín 1998), datada pela sua editora, Professora García Martín, da década de 1530 a 1540 (García Martín 1998: 67), portanto coeva das últimas encenações vicentinas. Falando-se de Saturno, por exemplo, diz-se ali que “este rrei Saturno foy mui gram mestre nas artes das estrelas [...] de tall guisa que aimda os grandes sabedores que depois dele vieram,

⁸ Uma visão de conjunto sobre todos estes sistemas de interpretação dos mitos, na “Introducción” de Sanz Morales à sua edição dos *Fenómenos Incríveis* de Paléfato, no volume *Mitógrafos Griegos* (Sanz Morales 2002: 191-217).

do seu nome chamaram a planeta do mais alto firmamento” (ed. García Martín 1998: 152, sublinhados meus).

É esta também a maneira de ver de Gil Vicente. Acresce que, em vários autos, como *Os Quatro Tempos*, no intróito de Mercúrio ao *Auto da Feira*, ou na *Exortação da Guerra*, Gil Vicente encena a rendição de homenagem de deuses pagãos perante o Deus cristão, sobretudo em autos representados no Natal (Alçada 2003: 222-223, Bernardes 2008: 54); acrescentarei também outros casos, em que os deuses pagãos se põem ao serviço dos reis de Portugal ou cantam os seus louvores, como em *Cortes de Júpiter* ou no *Templo de Apolo*. Um pormenor sem dúvida interessante é o papel cómico de alguns deuses em autos vicentinos, como é o caso de Mercúrio e das “deusas do Oriente” na *Lusitânia* (Teyssier 1992: 176-177, 179), ou o discurso de “non sense”, também de Mercúrio, no *Auto da Feira*, onde o deus critica, ridicularizando-as, as credices baseadas na astrologia: em realidade, como deus-planeta, Mercúrio acaba por se ridicularizar a si próprio (Alçada 2003: 176 e ss.). Por via destes estratagemas, a rendição de homenagem ao Deus cristão, e a ridicularização do poder dos deuses (quer seja como deuses, quer como planetas, influentes segundo a doutrina astrológica), o que se quer salientar é sempre a mesma coisa: a subalternidade dos deuses pagãos, face à supremacia do Deus único do Cristianismo.

Tudo isto não deve iludir-nos até ao ponto de considerarmos nula a influência do Renascimento e do Humanismo na obra de Gil Vicente. Coincido com vários estudiosos vicentinos, no sentido de aceitar a presença de elementos de ascendência renascentista que, no teatro vicentino, viriam como que a enxertar-se numa matriz fundamentalmente medieval, tardo-gótica (Bernardes 2008: 21; Alçada 2003: 459, 472; Alçada 1992: 9 e ss.; Machado 2005: 45), e que motivou que um dos grandes especialistas no teatro vicentino, António José Saraiva, pudesse falar de um Gil Vicente vinculado ao “Fim do Teatro Medieval” (Saraiva 1992). Gil Vicente não ignorava, é claro, o surto de um novo movimento estético e cultural na Itália, e a sua progressiva expansão, nos últimos decénios do século XV e primeiros do seguinte, alastrando por todo o território europeu. Só que, em Gil Vicente, os elementos de raiz italianizante que se possam encontrar, aparecem sempre inseridos no estilo próprio do nosso autor, que é também o estilo apreciado pela corte perante a qual se encenam as suas peças dramáticas: um estilo peculiar, derivado tardio do gótico final ou flamejante, a que costumamos denominar por “Manuelino” (Pereira 1992; Machado 2005; Leite/ Pereira 1991). Predominante na escultura, pintura e arquitetura portuguesas, desde os últimos decénios do s. XV (mesmo antes do começo do reinado de D. Manuel I) até quase aos anos 40 do século XVI (20 anos, aproximadamente, após a morte desse mesmo monarca, e já durante o reinado do seu sucessor, D. João III), o Manuelino deu forma também a todas as criações espetaculares da época em apreço, época em que adquirem especial relevância os espetáculos destinados a festejar as ocasiões importantes na vida

da corte portuguesa, uma das mais ricas e brilhantes da Europa da altura. Entre estas atividades espetaculares merecem lugar de destaque os célebres “momos”, em realidade celebrações típicas em diversas partes da Europa, mas que em Portugal alcançaram um sucesso e um caráter espantoso especialmente notáveis, e cuja influência, pelo menos do ponto de vista cénico, na obra vicentina, não tem deixado de ser posta em destaque por numerosos investigadores (Asensio 1958; Reckert 1983: 39-45; Bernardes 2008: 35). As peças vicentinas, do ponto de vista cénico, visual – mas estou em crer que, também, do ponto de vista literário – receberam um forte influxo do estilo manuelino: um estilo tardo-gótico, muito influenciado pelo flamejante da Europa do Norte, nomeadamente dos Países Baixos e (atual) França Septentrional, na altura estados na dependência direta dos Duques de Borgonha. As relações, comerciais e políticas, de Portugal com a Flandres, ou a Picardia, através dos portos de Lisboa, por um lado, e os portos e feiras de Antuérpia, Arrás, Valenciennes..., por outro, conjuntamente com relações políticas e matrimoniais, envolvendo casamentos de infantes portugueses com nobres borguinhões e, mais tarde, o casamento de D. Isabel de Portugal com o Imperador Carlos V, herdeiro dos Estados de Borgonha (casamento ao qual dedicou Gil Vicente o seu *Templo de Apolo* [Alçada 2003: 460], diga-se de passagem), explicam as ligações culturais intensas entre Portugal e essa zona da Europa. Estas relações determinam, com efeito, a influência, em Gil Vicente, não só do teatro flamengo e francês do Norte (Bernardes 2003: 32-33), mas também de muitos elementos do imaginário, plástico e espetacular, do gótico tardio dos estados borguinhões (Alçada 2003: 460; Machado 2005: 89).

Pertence, pois, Gil Vicente a esse espaço histórico conhecido como “Outono da Idade Média”, como bem tem salientado Cardoso Bernardes (2008: 70). Este nome de “Outono da Idade Média” tem atingido notável sucesso na historiografia, a partir da publicação do famoso livro de Johan Huizinga⁹. Percorrendo as páginas do livro de Huizinga, que focam especialmente a vida cultural nas cortes da França e dos Duques de Borgonha, somos levados a admirar toda a variedade de organizações espetaculares, revestidas de um aparato simbólico e ornamental muito ligado àquele que enforma a arte flamejante da mesma época, nos mesmos países: recepções de monarcas e nobres, serões do Paço, torneios, celebrações de muito diversa índole, sem esquecer as ordens cavaleirescas com todo o seu cortejo e rituais. Uma mesma linguagem artística transparece simultaneamente no Cordeiro Místico dos Van Eyck, ou na Nossa Senhora do Chanceler Rolin, e nos fastos cortesanescos da altura. Pois bem: o elemento clássico greco-romano não está de maneira nenhuma ausente de todo este universo imagético,

⁹ Que leio pela tradução espanhola de José Gaos (na reedição de 1996: Huizinga 1996). Para uma visão, bastante exaustiva, desta época cultural e histórica em Portugal, veja-se o livro de António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal* (Saraiva 1998).

chegando mesmo, como se sabe, a inspirar o nascimento da mais importante e duradoura de todas as ordens cavaleirescas dos Estados de Borgonha: a Ordem do Tosão de Ouro, relacionada simbolicamente com a gesta de Jasão. Ora, todo este universo simbólico influenciou, de modo muito direto, a conformação do simbolismo do Manuelino.

De resto, o Manuelino define-se como um estilo artístico que, embora fundamentado no gótico final ou flamejante, adquiriu uma feição própria, assimilando motivos, temas e símbolos procedentes doutros âmbitos culturais: desde o plateresco castelhano a elementos tomados das vivências das navegações e descobertas, sem esquecer os influxos da Renascença italiana – e, portanto, também do mundo clássico. Mas o Manuelino não é só o estilo arquitetónico dos Jerónimos em Lisboa, a janela de Tomar ou o palácio de Sub-Ripas, em Coimbra, nem é apenas um estilo pictórico ou escultórico, com repercussão mesmo na ourivesaria, com a famosa Custódia de Belém; o Manuelino criou de facto toda uma simbologia, todo um universo imagético que transparece nos momos e outras criações espetaculares, como recebimentos régios, faustos da corte, onde se inserem de facto os autos vicentinos (Machado 2005: 45 e ss.). Tal estilo Manuelino segue-se, nas artes plásticas e espetaculares, a um período tardo-gótico, ou se quisermos, “pré-manuelino”, na época dos reis D. Afonso V e D. João II, a que se seguiria o Manuelino propriamente dito, durante os de D. Manuel o Venturoso e primeiros anos de D. João III. O somatório destas duas épocas artísticas (tardo-gótico e Manuelino) coincide, cronologicamente, com a época que, na História da Literatura (e da língua portuguesa), é conhecida como “Período Pré-Clássico”, a que pertencem obras como o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* ou as obras de Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, por exemplo. Esta Literatura do Período Pré-Clássico, se bem que vazada, em boa medida, em moldes ainda medievais, integra, exatamente do mesmo modo que o fazem as artes plásticas do Manuelino, motivos oriundos de outros estilos e de outras coordenadas históricas e culturais, a começar pela repercussão das empresas marítimas, e a acabar no influxo do passado clássico. Cingindo-nos mais concretamente a este influxo, não devemos esquecer, por exemplo, as pegadas de Ovídio no *Cancioneiro Geral*, onde se recolhem várias versões livres, em português, das *Heroídas*, devidas às penas de Joam Rodriguez de Saa e de Joam Rodriguez de Lucena¹⁰. Nesta Baixa Idade Média, neste Outono da Idade Média (ou “Crepúsculo da Idade Média”, segundo A. J. Saraiva) em Portugal, os deuses e heróis pagãos, a mitologia clássica, em suma, nunca foram esquecidos.

¹⁰ Dias (ed.) (1990-1998). Um estudo destas composições, no vol. V dessa obra, pp. 351-352. Para as obras de J. Rodriguez (ou Roiz) de Saa [de Meneses], vol. II, 291-402 (Penélope a Olixes [= Ulisses]), 402-415 (de Laodomia [Laodamia] a Protesilao [= Protesilau]), e 415-433 (de Dido a Eneas [= Eneias]). Para as obras de J. R. de Lucena, vol. III, 86-94 (Ulisses a Penélope) e 95-107 (de Oenone [= Enone] a Pares [= Páris]).

Já em 1451, o rei D. Afonso V, num torneio, fora desafiado por alguém que se apresentou como sendo “O Rei de Tróia com os seus três filhos: Heitor, Príamo e Ajax [?]” (Machado 2005: 45), onde o total desconcerto genealógico não impede a constatação de um interesse bem vincado pela Antiguidade. Mais uma vez, somos levados à Matéria de Tróia, tal e como a sonhava a Idade Média. Nem será oportuno deixar de lembrar o facto de Heitor, como personagem, figurar na *Exortação da Guerra* de Gil Vicente. Ou, por exemplo, que no Recebimento Régio dos Reis, D. Manuel I e a sua terceira esposa, D. Leonor de Áustria, organizado de uma feição nitidamente “manuelina” (portanto num estilo e tom “tardo-góticos”), os escolares da Universidade (na altura, ainda em Lisboa) representaram uma espécie de “momo” baseado, pois claro, na Guerra de Tróia (Machado 2005: p. 45). Todas estas coisas não devem espantar-nos. Sim poderá espantar mais, quiçá, o facto de nas procissões do *Corpus Christi* em Portugal, ao longo de todo o século XVI e mesmo no XVII, portanto numa época de recuo do imaginário pagão, devido ao Concílio de Trento, continuarem sempre a ter presença dançantes disfarçados de ninfas e sátiros (Machado 2005: 49-50), e mesmo chegando a figurar o próprio Deus Baco, para contentamento dos mercadores de vinho, nomeadamente em cidades como o Porto (Machado 2005: 50-51).

O triunfo do “Novo Estilo”, ou “Estilo Romano”, como na altura era chamado o estilo renascente (Machado 2005: 117), custou a conseguir-se plenamente em Portugal. Para Stephen Reckert (1992: 140-141), não devemos esquecer-lo, o Renascimento é mais um “estado de espírito”, do que uma época cultural, ou histórica, coesa. Uma época com as suas contradições, num contexto de coexistência, ou briga, entre várias tendências artísticas, num leque amplo que vai do medievalismo e da tradição às tendências do Humanismo mais estrito. A investigadora Sylvie Deswarte (1992: 51) lembra-nos que a preeminência do Renascimento à italiana, classicista portanto, não chegará, pelo menos a nível das artes plásticas, a vingar inteiramente em Portugal, até à década de 1540, sob o reinado de D. João III; portanto, alguns anos depois do falecimento de Gil Vicente. Será então, e só então, que aparecerá em cena aquele “Diabo vestido à italiana” do *Auto da Ave Maria*¹¹, de António Prestes, que para a mesma investigadora seria uma figuração do maior teórico do novo estilo italianizante em terras portuguesas, Francisco de Holanda. O orgulho nacional português, próprio de um país que tinha descoberto o mundo para a velha Europa, tornava desnecessária a introdução na coroa lusitana dos primores de um classicismo de cunho italiano. D. Manuel I tinha-se tornado como que um novo *Imperator*

¹¹ A melhor edição é, sem dúvida, a de José Camões, que figura no volume *Autos de António Prestes* (Prestes 2008: 23-125). A didascália a que se alude, “entra o Diabo vestido à italiana que vem enganar o Cavaleiro”, etc., na p. 89.

totius orbis, que muito à vontade arremedava os cerimoniais da Roma Imperial (Machado 2005: 64-65), e que ao título de Rei de Portugal e dos Algarves tinha juntado os de Rei da Guiné e Rei da Índia, fazendo de Goa uma nova Roma, a Roma do Oriente, a Roma de um império colonial em expansão e também de uma nova Cristandade militante, o que explica o render de homenagem dos deuses clássicos, nas obras de G. Vicente, não só ao Deus cristão, como também à coroa real portuguesa. Portugal casa com a bela Lusitânia, em detrimento de Mercúrio, no *Auto da Lusitânia*; o próprio pai dos deuses, Júpiter, impele a nau que nas *Cortes de Júpiter* há-de conduzir a infanta de Portugal até Itália, onde contrairá núpcias com o Duque de Sabóia. Portugal não renuncia, deste modo, a uma arte, a um estilo, o Manuelino, que avulta como o “estilo nacional português”, que representa o espírito das descobertas, de tudo aquilo que Portugal podia oferecer à História Universal. A custódia de Belém é lavrada com o ouro das primeiras páreas de Quíloa, tal e como o imaginário de Gil Vicente se enche de referências à Índia e aos “Pomares do Oriente”¹².

É por isso que o nosso dramaturgo se considera habilitado para, no *Auto da Feira*, fazer, através de várias personagens, e entre elas nem mais nem menos que o deus Mercúrio, uma crítica de Roma, da Roma dos papas, mas também, não se esqueça, a mesma Roma que outrora fora sede do Império. A Roma dos deuses pagãos, de um passado que ressurgia, de Raffaele di Sanzio ou de Miguel Ângelo, a Roma enfim, capital de uma Itália tornada em berço da Renascença e do Humanismo. Ora, ao mesmo tempo que denunciava a corrupção do papado (Tranchida 1992, Alçada 2003), Gil Vicente também estava implicitamente a satirizar – mesmo que fosse inconscientemente – essa Roma dos papas entusiasmados pelos brilhos do Renascimento e pela descoberta, no sub-solo da cidade do Lácio, das ruínas clássicas. Os papas, alvo das críticas vicentinas, são os continuadores de um Júlio II, aqueles mesmos que viram florescer a arte de Miguel Ângelo. O seu David mais nos evoca Hércules, do que o herói bíblico que pretende retratar; o Moisés, com os seus chifres, arremeda o Júpiter Ammon; as figuras dos frescos da Capela Sistina, mais nos lembram um consílio olímpico, do que o Dia do Juízo Final. Em sentido oposto, em Portugal, serão os deuses e heróis clássicos, a vestir os trajes dos momos manuelinos. Com cerca de cinquenta anos de antecedência ao *Auto da Ave Maria* de António Prestes, Gil Vicente, sobretudo no *Auto da Feira*, estava a advertir os seus contemporâneos dos perigos das tentações de um diabo “vestido à italiana”, de um diabo de “estilo romano”, o diabo do Classicismo.

¹² Veja-se, a este título, o artigo de Cardoso Bernardes, “As “Partes d’Além” e os “pomares de oriente”, sinais da expansão na arte de Gil Vicente” (publicado em Bernardes 2003: 65-87).

BIBLIOGRAFIA

- DPTGV: Dicionário das Personagens do Teatro de Gil Vicente* (2014), Coordenação e Organização de Palla, M. J. Lisboa: Chiado Editora.
- Alçada, J. N. (1992), “Apresentação”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 7-18.
- Idem* (2003), *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus.
- Asensio, E. (1958), *De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente*, separata dos *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (Rio de Janeiro, 1958)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Biblioteca Nacional/ Universidade da Bahia.
- Idem* (1974), “Las fuentes de las Barcas de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática”, in Asensio, E., *Estudios Portugueses*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português: 59-78.
- Idem* (1991), “Gil Vicente y su deuda con el humanismo: Luciano, Erasmo, Beroaldo”, in *Estudios Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, Difel: 277-299.
- Bernardes, J. A. C. (2003), *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Ângelus Novus.
- Idem* (2008), *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70.
- Biglieri, A. A. (2005), *Medea en la Literatura Española Medieval*. La Plata: Fundación Decus.
- Buffière, F. (1956), *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Carvalho, J. (1983), “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”, in *Obras Completas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 45-131.
- Cooke, J. D. (1927), “Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism”, *Speculum* 2: 396-410.
- Demats, P. (1973), *Trois études de mythographie antique et médiévale*. Genève: Librairie Droz.
- Deswarte, S (1992), “Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 43-72.
- Dias, A. F. (ed.) (1990-1998), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. e estudo de A. F. D. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 5 vols.
- Eliade, M. (1969), *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- García Martín, A. M. (1998), *Coronica Troiana em Limguoajem Purtuguesa*.

- Edición y estudio por A. M. G. M. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Huizinga, J. (1996), *El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XV y XVI en Francia y en los Países Bajos*, versión española de Gaos, J. Madrid: Alianza Editorial (13ª ed. em espanhol).
- Leite, A. C., Pereira, P. (1991), “São João Verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente – Apontamento iconológico”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, Difel: 371-387.
- Machado, J. N. S. (2005), *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente*. Casal de Cambra: Caleidoscópico.
- Michaëlis [de Vasconcelos], C. (1949), *Notas Vicentinas*. Lisboa: Revista de Ocidente.
- Pépin, J. (1958), *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Aubier-Éditions Montaigne.
- Pereira, P. (1992), “Gil Vicente e a contaminação nas artes. O Teatro na Arquitectura – o caso do Manuelino”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 101-137.
- Pociña López, A. J. (2013), *Clásicos Lusitanos. Estudios sobre la influencia de la Antigüedad Clásica en la Literatura Portuguesa*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Prestes, A. (2008), *Autos de António Prestes*. Introdução de José Camões; edição de Camões, J., Silva, H. R. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- Reckert, S. (1983), *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- Idem* (1992), “Gil Vicente e a génese da ‘Comédia Espanhola’”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 139-145.
- Roig, A. (1983), *O Teatro Clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Sainte-Maure, B. (1904-1912), *Le Roman de Troie*, ed. Constans, L. Paris: Librairie de Firmin – Didot et Cie, 6 vols.
- Sanz Morales, M. (2002), *Mitógrafos Griegos*, edición y estudio de M. S. M. Madrid: Akal.
- Saraiva, A. J. (1992), *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Gradiva.
- Idem* (1998), *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva.
- Seznec, J. (1972), *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton: Princeton University Press.

- Teyssier, P. (1992), “Interpretação do *Auto da Lusitânia*”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 175-185.
- Tranchida, V. (1992), “O *Auto da Feira*: uma leitura”, in *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro do Bairro Alto, 1988)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: 187-197.
- Vicente, Gil (2002), *As Obras de Gil Vicente*, ed. sob a Direcção Científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa – Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 5 vols.