

A propósito de Gil Vicente

Ana Isabel VASCONCELOS
Universidade Aberta (Lisboa)

Quando falamos de Gil Vicente e da sua obra, temos a ilusão de que se trata de um autor que há muito se tornou canónico e de que os seus textos são, também desde há muito, parte integrante da nossa história literária. Neste sentido, terão supostamente sido textos pertencentes ao «domínio público», logo, de grande circulação e conhecimento.

Na verdade, o percurso da obra vicentina, e apesar da grande aceitação tanto nacional como internacional no seu tempo, está longe de ter sido linear. Recordemos que o autor viveu num período de transição, tendo a Inquisição entrado em Portugal mesmo no fim da vida do dramaturgo (ca. 1537). Claro está que a sua obra não podia fugir à marca censória, pelo que sete dos seus autos vão ser arrolados no Index de 1551. Por outro lado, as condições de fixação e reprodução dos textos não foram favoráveis à sua transmissão, pois, à medida que iam sendo redigidos, eram impressos em folhas volantes. O dramaturgo ainda tentou compilar toda a sua produção, mas o tempo de vida permitiu-lhe apenas que reunisse algumas folhas e escrevesse a dedicatória a D. João III. A restante tarefa ficaria, como se sabe, entregue a seu filho Luís Vicente, tendo como resultado uma publicação em 1552.

Sabe-se hoje que, até ao início de Oitocentos, pouquíssimas foram as edições desta Compilação. Data precisamente de 1834 a publicação das «Obras de Gil Vicente»¹, correctas e emendadas pelo cuidado e diligência de J.V. Barreto Feio e de J. G. Monteiro, dois estudantes da Universidade de Hamburgo que encontraram, nesta biblioteca, a obra vicentina, da qual, segundo testemunho dos próprios, restavam apenas alguns exemplares. «Tal contudo tem sido a nossa incúria e desleixo pelas coisas pátrias, - escrevem na Advertência - que, apesar de duas vezes se ter imprimido esta obra, estávamos ameaçados de ver perecer os poucos exemplares que dela ainda restavam depositados em algumas bibliotecas da Europa, sem que

¹ Vicente, Gil, *Obras de Gil Vicente*, Hamburgo, Oficina Tipográfica de Langhoff, 1834. Correctas e emendadas pelo cuidado e diligência de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro.

nos tivéssemos prevenido contra a total perda do fundador do nosso Teatro nacional e de um dos restauradores do Drama moderno, como já por indiferença nossa ou por estúpida avareza dos seus depositários, deixamos vergonhosamente perder o famoso romance de Amadis de Gaula, de Vasco da Lobeira, que quase todas as nações cultas possuem, traduzido ou imitado, excepto aquela que originalmente o produziu»².

Esta nova edição com origem na Alemanha coincide com o momento em que, depois de avanços e recuos, se estabelece o liberalismo em Portugal. É Almeida Garrett quem, a pedido de Passos Manuel, apresenta um documento, logo tornado Decreto-lei, no qual se estabelecem as linhas orientadoras de uma política teatral. E é precisamente no preâmbulo a esse texto legislativo, de 15 de Novembro de 1836, que Garrett se refere à produção vicentina como algo que, embora de mérito, já se não adequa às exigências de um teatro que se quer sobretudo moderno e inovador:

Nem temos um Theatro material, nem um Drama, nem um Actor. Os actos de Gil Viente, e as operas do infeliz Antonio José foram nossas unicas producções dramáticas verdadeiramente nacionaes. Umas e outros, inda que por motivos differentes, são obsoletos e incapazes da scena.

Estamos, sem dúvida, num momento em que, em termos políticos, ideológicos, sociais e, naturalmente, estéticos, deparamos com novos paradigmas que vão enformar muitas manifestações artísticas e, especificamente, a própria produção dramática nacional. Sopravam então os ventos da Europa, especialmente de França. Em Paris, já tínhamos assistido à «batalha de *Hernâni*», em que se digladiaram clássicos e românticos. Os manifestos pró-romantismo já circulavam entre nós, sendo muitas das suas ideias retomadas e desenvolvidas também em textos doutrinários, como, por exemplo, a *Memória ao Conservatório* de Garrett. Mesmo antes deste (hoje) prefácio, escrevera Garrett um outro texto destinado também a prefaciar uma obra que subira três anos antes ao palco do Teatro da Rua dos Condes e que se assumia como um «modelo» a seguir pelas novas gerações de dramaturgos, tendo em vista a renovação e regeneração da cena portuguesa. Trata-se do drama precisamente intitulado *Um Auto de Gil Vicente*, cuja acção decorre na Corte de D. Manuel, tendo como pólos de actuação a figura de Gil

² Segundo Justino M. de Almeida, conhecem-se hoje apenas sete exemplares da edição de 1562. Esta escassez de exemplares deve-se a vários factores: «Primeiro, porque a tiragem não terá sido elevada; depois, porque a publicação dos autos por miúdo desmotivava quanto à aquisição global da obra; por outro lado, a censura que impendeu sobre as obras de GV, com todos os seus rigores, e que não aconselharia a posse de exemplares dessa edição; por último, a existência, com poucos anos de diferença, em 1586, de nova edição, obedecendo às determinações e preceitos do 'rol dos livros defesos?', ou do 'catálogo dos livros que se proibem neste reino' ou do 'index auctorum damnatae memoriae', levaria ao desprezo, abandono ou destruição dos exemplares de 1562.» (AAVV, *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, nº 1, vol. 1, 1985: 24)

Vicente e a de Bernardim Ribeiro. Desta comparação, explica Garrett «fiz nascer todo o interesse do meu drama», fixando-o num facto notável: a partida de D. Beatriz, filha de D. Manuel, para Sabóia, em resultado do acordo matrimonial estabelecido. Neste acontecimento, cujos preparativos nos ocupam desde o início do 1º acto, entrelaçam-se várias e enredadas teias amorosas, destacando-se os amores, socialmente inaceitáveis e moralmente reprováveis, entre a Princesa, então já Duquesa, e o poeta Bernardim Ribeiro.

Do nosso ponto de vista, os afectos entre Bernardim e Beatriz vão pautar a situacionalidade de todas as outras personagens, constituindo-as em três grupos: as que têm conhecimento desse amor, como é o caso de Paula, de Pêro Safio e do próprio D. Manuel; as que dele suspeitam, como é o caso dos embaixadores italianos; e as que o ignoram, que são as restantes personagens, conjunto de uma importância bastante reduzida na totalidade da acção dramática.

Do pequeno universo que partilha este segredo, destaca-se Paula Vicente, filha de mestre Gil e também ela comediante, que favorece os encontros clandestinos entre o poeta e a Infanta. Acontece que ela mesma está apaixonada por Bernardim, chegando este amor não correspondido a ter um efeito quase pernicioso, pelo sentimento momentâneo de revolta devido à posição subalterna que detém relativamente à filha do monarca³. Beatriz, modelo de virtude e abnegação, depende desta sua confidente, única testemunha do momento de sofrimento por que está a passar.

Bernardim, indivíduo de excepção, que se afasta voluntariamente de todos os outros, é caracterizado como poeta e louco. Apaixonado pela Infanta, a quem dedica o seu livro das «Saudades»⁴, opta, como desfecho, pelo que tomamos como suicídio, não tendo intentado qualquer processo de luta para alterar o percurso por outros traçado. A resignação de ambos e a postura que assumem, desde o início, em não discutir o que fora socialmente aceite e nacionalmente conveniente é um traço que acentua, no drama, o clima de desespero. Em termos de desenlace, não há qualquer alteração à situação que se explicitara logo inicialmente e que se atribuía a constrangimentos sócio-políticos incontornáveis. Perante esta realidade, o

³ Cf. Garrett, Almeida, «Um Auto de Gil Vicente», in *Teatro de J. B. de Almeida Garrett* (vol. II), Lisboa, Tip. de José Baptista Morando, 1841, p. 237-8.

⁴ Sintomaticamente este livro de Bernardim Ribeiro, se bem que escrito muitos anos antes de se ter verificado o movimento romântico, inscreve-se numa estética romântica, facto que não deve ser descurado no contexto de escrita de Garrett.

desejo de morte como libertação para o «mal de amor» é expresso pelos amantes⁵ e sublinhado pelos sucessivos desmaios de Beatriz.

Dando conteúdo à hipotética desconfiança, por parte da corte italiana, relativamente a uma possível relação amorosa entre D. Beatriz e um qualquer cavaleiro português, compõe Garrett três personagens representantes, em Lisboa, do Duque de Sabóia, que, numa cena específica despoletada por uma carta escrita por Beatriz, expressam os seus receios em terem ainda «grande tormenta» antes de iniciada a viagem⁶. Estes emissários estrangeiros são também habilmente utilizados pelo autor para, favorecendo um enquadramento histórico mais global, servirem de «olhar do outro» sobre a realidade portuguesa, nomeadamente no que diz respeito a apreciações estético-literárias, a propósito do teatro vicentino⁷, e à avaliação do desempenho dos portugueses na epopeia dos descobrimentos⁸. Estas apreciações denotam, no primeiro caso, alguma censura pela falta de conhecimento da literatura clássica, e, no segundo, a pretensão de partilha dos louros pelos sucessos nas navegações marítimas.

As referências a aspectos históricos e culturais concretos são dispersas ao longo do texto, servindo para compor a moldura histórica de época. Desde a referência a monumentos e razões apresentadas pelo próprio monarca para a sua edificação⁹, a uma neutra referência à viagem de Vasco da Gama¹⁰, a uma observação crítica ao tribunal da Inquisição¹¹, a uma apreciação comparativa entre o reinado de D. João II e o de D. Manuel¹², a uma simples alusão à invenção da imprensa¹³, tudo são apontamentos que, no seu conjunto, referenciam a época em causa. A caracterização da vida palaciana na corte de D. Manuel é feita pelo próprio monarca em tom de satisfação:

DOM MANUEL

Barão, podeis dizer em Itália que nem só de marfim e especiarias se trata na corte de Lisboa. Trazemos guerra, e mandamos nossos galeões a pelejar e

⁵ Cf. Garrett, *op. cit.*, p. 195.

⁶ Cf. *Idem*, p. 274.

⁷ Cf. Garrett, *op. cit.*, p. 205-6.

⁸ Cf. *Idem*, p. 217.

⁹ Cf. Garrett, *op. cit.*, 271-2.

¹⁰ Cf. *Idem*, p. 194.

¹¹ Cf. Garrett, *op. cit.*, p. 207-8.

¹² Cf. *Idem*, p. 270.

¹³ Cf. Garrett, *op. cit.*, p. 276.

traficar, nas quatro partes de que hoje – graças aos nossos pilotos! – se compõe o mundo; mas em casa cultivamos as artes da paz.¹⁴

Ao expor-se em cena, D. Manuel confirma a leitura que as outras personagens dele já perspectivaram: magnânimo e, sobretudo, exemplo de tolerância e liberdade, características estas sublinhadas como favorecendo as condições imprescindíveis para o florescimento do teatro vicentino. A admiração pela produção de Gil Vicente leva a que este seja protegido pelo monarca, ocupando um lugar imprescindível nos divertimentos reais. «Compositor-mor de momos e chacotas, comédias, tragicomédias e autos», dedica-se também ele à arte de representação, integrando o elenco da companhia que dirige. É, sem dúvida, sobretudo Gil Vicente, o dramaturgo, que agora é lembrado, pois o seu auto, como outros estudiosos já observaram, não passa de um «pormenor episódico», aproveitado para estabelecer um breve confronto entre a escrita dramática vicentina e a composição poética de índole romântica, aqui da autoria de Bernardim Ribeiro¹⁵. Este, por seu lado, mostra-se incapaz de valorizar os autos vicentinos, «que trazem embelecada esta corte de comediantes, que de mais não cuidam»¹⁶.

A figura de Gil Vicente vai-se compondo ao longo do texto por referências várias dadas por outras personagens, mas é Paula, porque afectivamente mais próxima, quem mais profundamente o caracteriza:

PAULA

Quem tivera aquela paixão de arte que o domina, aquele entusiasmo pela beleza ideal desse mundo de ficções que se criou e em que vive; aquela cegueira ditosa que lhe não deixa ver a miserável realidade que o cerca! O meu pobre pai, como ele vive enganado! Inda bem. – Cuida que o avaliam, que o entendem. As sublimes criações do seu engenho, as graciosas pinturas de seu estilo, aplaudem-nas. Como, porquê? – Porque é moda, porque os fazem rir às vezes.¹⁷

A imagem tradicional do poeta incompreendido numa corte que só aprecia quem a faz rir cola-se à imagem de Gil Vicente, personagem que, adianta a própria filha, busca iludir-se, refugiando-se no mundo das ficções. Desprezando o tom satírico tão característico dos textos vicentinos, e imbuído agora do perfil romântico do teatro moderno, Garrett apostou, decididamente, no motivo amoroso e no sofrimento decorrente da impossibilidade da sua concretização. Mais do que o amor

¹⁴ *Idem*, p. 217.

¹⁵ Cf. Garrett, *op. cit.*, p. 261-2.

¹⁶ *Idem*, p. 196.

é a saudade o sentimento que vai permanecer. O próprio monarca, na última cena, vacila perante a justeza da decisão tomada, emprestando ao drama um final melodramático:

DOM MANUEL (perante Beatriz desmaiada)

O último adeus, minha filha, um abraço ainda! [...] Tomou-a o susto. – Filha! [...]

Eu constregi sua vontade. – Meu Deus, se eu matei a minha filha!¹⁸

Esta ressurreição de Gil Vicente e do seu tempo, mais do que do teatro vicentino, foi ainda apenas temporária e sobretudo com o intuito de fazer renascer o teatro em Portugal¹⁹. Quanto aos textos de Mestre Gil, o seu regresso à cena só aconteceu muitos anos mais tarde, mais precisamente em 1911, através de uma adaptação da responsabilidade de Afonso Lopes Vieira, levada a cena no Teatro Nacional. A Companhia Amélia Rey-Colaço - Robles Monteiro recolheu a lição e, entre 1940 e 60, incluiu, pelo menos dez vezes, o *Auto da Barca do Inferno* no seu repertório de teatro clássico. Nesses anos 40 e 50, porém, a vulgarização da peça ficou a dever-se sobretudo ao Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra, que, pela mão do Professor Paulo Quintela, a fizeram representar «acomodada ao gosto dramático moderno».

Desde então se tem representado este texto, quer no original quer com adaptações. E, apesar das «mutilações literárias» que os programas de Português têm sofrido, pelo menos alguns dos textos vicentinos ainda vão resistindo...

Resumo

¹⁷ Garrett, *op. cit.*, p. 227.

¹⁸ *Idem*, p. 297.

¹⁹ *Um Auto de Gil Vicente* foi representado no Teatro da Rua dos Condes, em 1838, uma dúzia de vezes, tendo voltado à cena nos dois anos seguintes. Em 1855 foi também representado no Teatro Nacional.