

G I L
V I C E N T E
C O M P Ê N D I O

COORDENAÇÃO DE
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
E JOSÉ CAMÕES

Coimbra Companions

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
IMPRESA NACIONAL

III

Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade

Hélio J. S. Alves
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

(Página deixada propositadamente em branco)

Quem não vê que os mais variados aspetos da obra de Gil Vicente anunciam o teatro de Lope de Vega? Quem não vê que as alegorias teológicas *Alma, Barcas e História de Deus* preparam a chegada dos autos sacramentais de Calderón? Quem não vê que *Amadis de Gaula* e *Dom Duardos* estabelecem bases para as comédias românticas de Shakespeare? Quem não vê que a graça de *Índia, Físicos e Inês Pereira*, e os interlúdios cantados e bailados das *Cortes de Júpiter* e da *Frágua d'Amor* antecipam comédias de Molière? A resposta a todas estas perguntas deveria ser, naturalmente, positiva¹. No entanto,

*Neste estudo, a observância da norma ortográfica em vigor é da exclusiva responsabilidade do Editor.

1 Há uma tradição lusitanista de tentativa de ligação de Gil Vicente ao teatro europeu posterior que se pode resumir em perguntas retóricas como as formuladas aqui. Valham como ilustração as citações seguintes: «E em que estava essa superioridade? No lirismo intenso de Gil Vicente, que vai repercutir-se em Lope de Vega, e na alegoria mística dos seus Autos hieráticos que vão inspirar Calderón.» (Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa — Renascença*, Mem Martins, Europa-América, p. 42, apoiando-se em textos de Menéndez Pelayo e Fitzmaurice Kelly.) «This great lyrical poet and charmingly incorrect playwright clearly foreshadowed dramatists so different as Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, and Molière.» (Aubrey Bell, *Portuguese Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1922, pp. 129-130.) «Vicente was interested not so much in the struggle between Good and Evil as in the 'situation' of humanity in that conflict; and not only man generically, but individual man. In this Vicente is well in advance of his contemporaries in France and England. He is in fact preparing the way for both the *auto sacramental* and the secular theatre in Spain.» (Laurence Keates, *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962, p. 142.) Embora para renegar essa tradição, António José Saraiva acaba por evocá-la em *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (1942), quer na terceira e última parte desse estudo (sobre Calderón e Shakespeare) quer no prólogo fundamental à 2.^a edição (1965), onde Molière é referido no âmbito da rejeição, por parte do crítico estremenho, dum modelo biológico para a historiografia cultural — diz-se aí que, pelo «lado da estrutura da composição, Gil Vicente está muito mais próximo de Brecht que de Molière» (p. 14).

a historiografia teatral europeia pouco se tem preocupado com precedências desta natureza. Por muito que os críticos vicentinos procurem associar a obra do seu autor às grandes correntes do teatro europeu da primeira modernidade, a descrição histórica destas, a julgar pelo discurso nosso contemporâneo, parece pouco ou nada atenta à importância relativa de Gil Vicente.

Vejam os que dizem os especialistas do fenómeno teatral na Europa, começando pela historiografia geral mais atualizada e prestigiada. Estudiosos tão abalizados como Cesare Molinari (*História do Teatro*, ed. portuguesa 2010, original italiano 1985), Erika Fischer-Lichte (*History of European Drama and Theatre*, ed. inglesa 2002, orig. alemão 1990) e Alain Viala (*Histoire du Théâtre*, Paris, PUF, 2005) omitem por completo o nome e a obra de Gil Vicente. Serão estes casos significativos duma situação generalizada?

Outros autores de referência no mundo da atividade dramática mencionam efetivamente o dramaturgo e poeta português, mas dum modo que induz a pressupor o desconhecimento completo da sua obra. Assim, Phyllis Hartnoll (*The Theatre. A Concise History*, consultado na edição revista de 1985) inclui Vicente no capítulo intitulado «A Idade de Ouro de Espanha e França» para afirmar tão-somente que «nas suas peças, e nas dos seus contemporâneos, dois temas que viriam a ser importantes mais tarde — o pastoril e o romântico — aparecem já» (p. 91). Vicente é aqui não somente reduzido a uma função mínima no cômputo global da dramaturgia espanhola e europeia, mas oferece-se ao leitor como um nome mais, apenas, num elenco de autores coevos de valia e restrição temática equivalentes. Bernard Sallé (*Histoire du Théâtre*, Paris, Librairie Théâtrale, 1990) informa que Gil Vicente é «o primeiro autor português», não sabemos se em absoluto, se em alguma vertente particular da arte da escrita para o teatro. E acrescenta textualmente que «no princípio, imitou Juan del Encina, depois encontrou a sua própria identidade numa pintura sorridente do seu tempo e em belos desenvolvimentos líricos. Mas o primeiro dramaturgo espanhol que se afirmou com verdadeira originalidade teve por nome Miguel de Cervantes Saavedra» (p. 84). O leitor fica com a impressão de que Vicente, embora declarado como português, foi, de alguma maneira, espanhol, ou se integra numa história do teatro do país vizinho cuja primeira figura maior é Cervantes... Deteta-se, além disso, algum paternalismo nos adjetivos com que Sallé qualificou a obra, sem falar da falsa

impressão que transmite acerca da variedade modal e estilística do conjunto das peças. O pesado volume de Phillip B. Zarrilli *et alii* (*Theatre Histories. An Introduction*, 2.^a ed., Londres, Routledge, 2010) dedica, podemos dizê-lo objetivamente, meia linha ao poeta dramático lusitano: «Juan del Encina (1469-1529) e Gil Vicente (c. 1453-c. 1537) escreviam peças de entretenimento de fundo clássico [*classically based entertainments*] para cortes da Península Ibérica.» (P. 174.) Torna-se difícil interpretar a asserção; talvez signifique que Vicente compunha diversões sobre algum conhecimento do teatro grego e romano... Seja como for, a desinformação alia-se a uma nivelação de recursos poéticos e dramáticos impensável noutros âmbitos: colocar Encina e Vicente ao mesmo nível torna-se demasiado parecido com igualar, por exemplo, Kyd a Shakespeare.

O mais vasto e ambicioso projeto historiográfico recente que me foi dado a conhecer, a *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo* (Turim, 2000), dirigida por Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, como seria de esperar duma análise da literatura dramática em quatro volumes de milhares de páginas cada um, trata Gil Vicente com alguma substância e penetração. No entanto, uma vez mais, o contexto fornecido é o dum capítulo sobre teatro espanhol. Daniela Capra, a autora do texto pertinente, menciona o número de 44 peças da *Compilação*, mas passa em revista apenas quatro, sobre as quais, com uma exceção, se mostra bastante bem informada: *Auto de la Visitación* («evidente a imitação das obras natalícias de Juan del Encina e Lucas Fernández»), *Auto de la Sibila Casandra* — que lhe merece dois parágrafos — («considerado o melhor dos escritos em língua castelhana sobre este argumento, senão a obra mais divertida do século XVI [...] já longe das primeiras experiências paralitúrgicas de Encina e Fernández, como aponta a complexidade da trama»), a *Trilogia das Barcas* (considerada como uma só peça: «uma das obras mais conhecidas do fundador do teatro português») que ocupa, porém, apenas metade do espaço dedicado ao auto anterior, e a *Tragicomedia de Dom Duardos*, onde Gil Vicente «chega ao ápice das suas capacidades de poeta lírico e dramático», e que também merece dois parágrafos.

Parece claro, a partir da informação recolhida, que o substrato crítico a que Daniela Capra recorreu é todo de orientação espanhola, tal como o tema do capítulo em que Vicente é inserido. O verdadeiro destaque é dado a duas peças compostas totalmente em castelhano, as *Barcas* surgem mencionadas

aparentemente mais por obrigação, segundo a fama que adquiriram, do que como objeto de avaliação crítica, e peças tão célebres como *Alma e História de Deus* no auto religioso, *Índia, Mofina Mendes* e *Quem Tem Farelos?*, na farsa brilhante combinada com a alegoria teológica², e a genialidade mágica de *Rubena* ou panteísta do *Triunfo do Inverno e do Verão*, para não referir tantas outras peças, passam no mais completo silêncio.

Enfim, o panorama da obra de Gil Vicente fornecido pelas histórias recentes do teatro europeu é desolador. A omissão, desconhecimento e recensão muito parcial, quantitativa e qualitativamente, da produção vicentina obsta, como é natural, a qualquer real indicação acerca do seu valor prospetivo. Hartnoll pensa que a prática de dois «temas» é simplesmente partilhada por dois precursores, sem deixar qualquer indício sobre as modulações e poderes artísticos que os diferenciam. Aponta, muito ao de leve, que Vicente (paralelamente a Encina) antecipa, por mero fundo temático, o que virá a encontrar-se na dramaturgia de Shakespeare, o núcleo canónico do seu ponto de vista. E os demais historiógrafos nem isso sugerem.

Outro problema é a integração generalizada da obra e prática dramatúrgicas de Vicente na historiografia do teatro espanhol. Tal facto não parece suscitar qualquer pejo aos historiadores da literatura dramática europeia³. Conhecemos apenas um caso que destoa de todos os outros, curiosamente oriundo do país vizinho. Com efeito, César Oliva e Francisco Torres Monreal (*Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra, 1990) mencionam o nosso autor no seu capítulo sobre o teatro espanhol do *Siglo de Oro*, mas a contracorrente, surpreendendo-nos com a firmeza com que afirmam que não citarão,

2 Sobre o sentido anagógico dessas peças, v. Fernando de Mello Moser, «Gil Vicente and the late medieval mysteries: facts and conjectures», in *idem*, *Discurso Inacabado. Ensaios de Cultura Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, especialmente pp. 89-90 (sobre *Mofina Mendes*); Hélio J. S. Alves, «Gil Vicente e a arte do tempo», in *idem*, *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra (Lisboa), Caleidoscópio, 2006, especialmente pp. 52-58 (sobre *Índia*); T. F. Earle, «The ending of three plays by Gil Vicente: *Auto da Índia*, *Quem Tem Farelos?* and *Auto da Sibila Cassandra*», in Manuel Calderón *et alii*, *Por S'Entender Bem a Letra*, Lisboa, INCM, 2011, pp. 701-714.

3 Pelo contrário, chega inclusivamente a ser afirmado como um dado adquirido. Segundo Charles Aubrun, por exemplo, o poeta lusitano «appartient de plein droit au théâtre espagnol» (*Histoire du Théâtre Espagnol*, deuxième édition mise à jour, col. «Que sais-je?», Paris, PUF, 1970, p. 31). Na erudição espanhola e hispanista, Vicente é normalmente incluído no conceito e na história do chamado «teatro pelopesco».

«como normalmente se faz nas histórias da literatura espanhola, a produção dum poeta da dimensão de Gil Vicente» (p. 172). Assinalam a semelhança do seu castelhano ao de Fernando de Rojas (autor da *Celestina*) e as suas técnicas, e temas, a autores hispânicos da época, mas, terminam, «há que respeitar o meio português de onde [Vicente] procede, assim como a originalidade e peculiaridade da corte onde vive e exerce o seu ofício de poeta e organizador de festas teatrais». Esta é uma posição notável e perfeitamente excecional no panorama crítico-historiográfico geral. E não obstante a concordância absoluta que suscitam, pois salta à vista a necessidade de ter em conta a obra deste dramaturgo maior no contexto português em que foi realizada, as palavras de Oliva e Torres Monreal têm como efeito infeliz mais uma oportunidade perdida de compensar o silêncio crescente em redor do autor das *Barcas*. Como partir do cenário sombrio desenhado pela historiografia teatral de hoje para um discurso acerca do relevo da obra vicentina entre os autores que estão no centro dos cânones teatrais da Europa e de nações culturalmente tão significativas como a Espanha, a França e a Grã-Bretanha?

É que «antecipação» não basta para que um autor e uma obra contem efetivamente para a história. Dizer que Gil Vicente chegou *antes* e que se lhe deve, por isso, o alto reconhecimento devido aos maiores escritores é como argumentar — à maneira do «mapa cor-de-rosa» — que os portugueses, por terem descoberto primeiro (que outros europeus) certas localidades africanas, têm sobre toda a região inalienáveis direitos de posse e colonização. A tese historicista e colonialista é facilmente destruída pela força da gente e das armas: não têm comparação possível os números e as intensidades qualitativas que se dedicam, desde sempre, a Lope de Vega, Calderón, Molière e Shakespeare com as que se têm empregado no estudo do teatro de Gil Vicente. Impérios não se comparam com aldeias.

Mas há outra maneira de fazer valer o argumento da precedência. Uma das mais sofisticadas é reclamar o poder da influência, colocando o poeta português por trás dos maiores nomes teatrais do Ocidente. Algumas tentativas foram feitas, e continuam a sê-lo, nesse sentido⁴. Infelizmente para o

⁴ Para a relação entre Gil Vicente e o teatro espanhol do *Siglo de Oro*, especialmente para o caso de Lope de Vega, vejam-se as aproximações realizadas nos estudos de Fidelino de Figueiredo, «Gil Vicente e Lope», in *idem*, *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite,

argumento, porém, sem sucesso. A intertextualidade do dramaturgo português com aqueles quatro nomes, a intertextualidade no seu verdadeiro sentido — que é sempre concreta e determinada nos e pelos textos —, não foi ainda demonstrada⁵. Para além de temas comuns e géneros literários aproximados, para além de que Molière e Shakespeare também foram autores e atores, a relação não tem concretização na letra. Admitimos que faltem ainda os estudos probatórios, uma vez que não é impossível que as obras de Vicente tenham circulado por mãos influentes fora de Portugal e da Península Ibérica⁶. Mas é seguro que, se o teatro vicentino pode servir de pano de fundo cronológico, o interesse crítico já antigo pela descoberta de alusões

[1941], pp. 262-68; Stephen Reckert, «Gil Vicente e a génese da ‘Comédia Espanhola’», in AA. VV., *Temas Vicentinos*, Lisboa, Teatro da Cornucópia/ICALP, 1992, pp. 139-150; Armando López Castro, «Gil Vicente y Lope de Vega», in José Enrique Martínez Fernández (ed.), *Trilcedumbre: Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, 1999, pp. 273-85; Tomás Albaladejo, «Calderón de la Barca y Gil Vicente: realidad y abstracción en el teatro religioso», in Montserrat Iglesias Berzal e María de Gracia Santos Alcaide (eds.), *Jornadas Internacionales de Literatura Comparada «Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea»*, Guadalajara, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 9-28; e José María Díez Borque, «Gil Vicente y la ‘Comedia Nueva’ de Lope de Vega», in AA. VV., *Gil Vicente 500 Anos depois*, Lisboa, INCM, 2003, vol. 1, pp. 91-114. Sínteses acerca da influência do dramaturgo português sobre o teatro espanhol surgem como norma em enciclopédias europeias de teatro: «[as moralidades de Vicente] had a profound effect upon subsequent Spanish religious drama. As well as his many farces, his romantic comedies [...] were highly influential, as were the allegorical fantasies of his last years» (David Pickering, *Dictionary of Theatre*, Sphere Books, Penguin, 1988, p. 525); «Lope de Vega et Calderón ne dédaignèrent pas, à l’occasion, de s’inspirer de lui» (*Encyclopedia Universalis Albin Michel. Dictionnaire du Théâtre*, 1998, p. 831). Para o caso de Shakespeare, Fernando de Mello Moser recorda textos de Aubrey Bell e Ann Livermore em «Gil Vicente e Shakespeare: Funções do drama e processo de secularização da cultura», artigo compilado em *Discurso Inacabado*, op. cit., pp. 231 e segs. Ana Margarida Santos Rato desenvolve uma sugestão encontrada no artigo de Mello Moser em «Gil Vicente e Shakespeare: Encontro à porta dos infernos», in *Gil Vicente 500 Anos depois*, cit., vol. 1, pp. 237-247. Para o argumento de que o poeta português antecipou Molière, v. Agostinho de Campos, «Gil Vicente: un précurseur de Lope de Vega et de Molière», *Biblos*, 12 (1936), pp. 421-35.

5 Importante é lembrar que o conceito de «intertextualidade», tal como foi introduzido por J. Kristeva e trabalhado por outros estudiosos, não se confunde com a noção de «influência». A intertextualidade implica o trabalho de assimilação e transformação de textos, e só existe quando se deteta que foi comandada e determinada verbalmente por estes. Por si sós, um tema, um código, um género comuns, ou as sombras misteriosas da influência (tal como aparecem invocadas em alguns dos livros de H. Bloom), são insuficientes para implicar necessariamente relações intertextuais.

6 Valha por todos o caso conhecido da encenação do *Jubileu de Amores* em Bruxelas que scandalizou o cardeal Aleandro e que terá chegado aos ouvidos de Erasmo de Roterdão. É lendário que o mesmo Erasmo tenha manifestado vontade de aprender português só para entender as obras de Gil Vicente, mas é possível que a lenda, como todas, tenha o seu fundo de verdade.

materiais não deu frutos que possam justificar uma *necessidade* de recurso à obra de Gil Vicente para entender melhor qualquer parte, ou excerto que seja, dos grandes clássicos do teatro europeu seiscentista.

O caminho a seguir é, por conseguinte, outro. Menos o argumento histórico da antecipação e mais o argumento da qualidade comparativa, sobretudo da dimensão e brilho artísticos do autor lusitano. Necessário é relevar as especificidades técnicas e artísticas dos autos, mas também dar a ver tudo aquilo que, aos olhos do leitor e espectador imbuído de alguma cultura literária e teatral, manifesta a superior valia intrínseca duma obra dramática indubitavelmente merecedora de comparação, sem preconceitos, com as mais canónicas da produção teatral europeia. A própria discordância dos críticos sobre qual seja o ponto mais alto a que chegou a arte vicentina é sinal da grandeza duma obra literária e dramatúrgica somente comparável, nessa qualidade, a um Shakespeare, a um Calderón ou a um Molière⁷.

A *Compilação* (*Copilaçam*, no original) de 1562 é o primeiro grande livro de teatro da história europeia. Não se pode dizer que nele esteja em germen tudo o que se encontra no melhor teatro europeu do século seguinte, simplesmente porque o livro de Gil Vicente, na sua variedade modal e profundidade significativa, é já um atestado de plena maturidade artística. O único género do teatro europeu clássico que a *Compilação* não cobre de todo é o trágico, e isto por duas razões incontornáveis: a tragédia ainda não tinha lugar cativo na produção ocidental daquele período e o final trágico vai contra todos os princípios éticos e estéticos que Vicente não se cansou de exercitar num teatro que se oferece como vera *dramaturgia de redenção*.

A efabulação dramática e a tragédia, na forma em que se tornaram possíveis depois da assimilação da *Poética* de Aristóteles durante a segunda metade do século XVI, levaram ao desaparecimento — ou, pelo menos, à

7 Com efeito, o acordo sobre qual seja a obra máxima de Gil Vicente é impossível entre os especialistas. António José Saraiva prefere sobretudo o auto da *Alma*, Stephen Reckert escolhe *Dom Duardos* como «obra-prima absoluta», José Oliveira Barata considera a *História de Deus* «a mais bela das obras vicentinas», etc. *Índia*, *Barca do Inferno* e *Inês Pereira* serão as mais célebres e populares, mas as peças potencialmente elegíveis como «a melhor» compõem um ramalhete variado. Embora se possa afirmar a superioridade de *Hamlet* sobre as outras peças de Shakespeare, de *La Vida Es Sueño* sobre o restante teatro de Calderón e de *Le Misanthrope* sobre as demais comédias de Molière, a grandeza destes poetas do teatro é tal que, como a de Vicente, não suporta assentimentos consensuais.

franca desatualização — das soluções estruturantes do teatro medieval, estabelecendo, assim, as razões pelas quais deve colocar-se uma fronteira entre a obra do escritor português e a dos seus congéneres seiscentistas. Lope de Vega (1562-1635) e Shakespeare (1564-1616) primeiro, Calderón (1600-1681) e Molière (1622-1673) mais tarde, puderam ter um conhecimento da arte dramática moderna que necessariamente faltava a Vicente (†1536-7), porque escreveram depois do grande período de assimilação teórica da poética neoaristotélica. As primeiras tragédias originais, em língua vernácula, das literaturas espanhola, francesa e inglesa a que pertencem, foram escritas, publicadas e representadas só quando tal prática se tornou concebível, ou seja, quando o debate teórico europeu sobre a poética da tragédia estava já lançado.

Em Espanha, o título de *Primeras Tragedias Españolas* consta do rosto da edição de duas peças teatrais de Jerónimo Bermúdez, uma delas, aliás, tradução não reivindicada da portuguesa *Castro*, de António Ferreira, na primeira versão desta. O volume de Bermúdez (sob o pseudónimo de Antonio de Silva) é de 1577. E se pode argumentar-se que *imitationes* das tragédias de Séneca ou mesmo dos antigos gregos, e peças cientes da poética neoaristotélica e construídas em diálogo com esta, existem anteriormente a 1577, trata-se de casos que não reúnem o consenso da crítica quanto à presença das características acabadas de referir e que apenas muito duvidosamente podem ser apreciadas segundo os critérios poéticos apontados. Somente em obras como as de Juan de La Cueva e do próprio Cervantes haverá tragédias de pleno sentido no século de Quinhentos, ainda longe, porém, de chegarem às obras-primas seiscentistas de Lope de Vega primeiro (*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*) e de Calderón depois (*El mayor monstruo del mundo*, *A secreto agravio, secreta venganza* etc.).

Nas Ilhas Britânicas, temos notícia de tragédias originais em inglês a partir de 1562: *Gorboduc*, de Sackville e Norton, parece ter uma importância inaugural. Nos anos em torno de 1590, o género floresce já com as primeiras peças de fama, uma de Kyd (talvez não por acaso intitulada *A Tragédia Espanhola*, com personagens portuguesas) e um pequeno conjunto importante de peças de Marlowe. Mais uma década, e surgiam as grandes tragédias de Shakespeare. Em França, se as primeiras tragédias surgem antes de Espanha

e Inglaterra, como a *Cléopâtre captive*, de Jodelle (1552), a ascensão da tragédia ao nível das obras-primas é posterior à daqueles países, se tivermos em conta o primeiro grande marco histórico do auge da tragédia neoclássica francesa que constitui o *Cid*, de Corneille (1637).

Ora, Gil Vicente nada tem a dizer neste contexto, quer no que respeita a ambientes ominosos e sinistros gradualmente agudizados, quer no que tange às estruturas da ficcionalidade propriamente dramática, quer ainda quanto à construção de verdadeiros enredos, isto é, à hipotaxe. Vale a pena citar sobre este assunto um dos intelectuais mais atentos nas últimas décadas à história do fenómeno teatral português:

Enquanto no posterior teatro de Lope e de Calderón, em Espanha, ou de Shakespeare, em Inglaterra, assistimos à representação dramática do mundo como realidade feita de oposições (sonho/ilusão; real/irreal), em Gil Vicente assiste-se ao *trunfo do natural*. Daqui deriva a maior consistência dramática presente nas peças dos grandes dramaturgos europeus do século XVII. Nelas o teatro surge como *reflexo dramático de uma reordenação do mundo real*, assumindo-se com *estatuto e autonomia* próprias que, na coesão poética e artística que propõe, surge como alternativa ao mundo real e espaço de evasão para o espectador. Privilegiar o *conflito*, o *dramático* implica, no fundo, a assumpção da realidade teatral como pretexto para falar do real; embora transmutada em ficção, a realidade flui perante o espectador, na corporeidade das personagens dotadas de contornos psicológicos e passionais suficientes para, conflitualmente, percorrerem uma trajectória que apresenta, desenvolve e culmina um determinado *pathos*. A estratégia vicentina é bem diferente. Nunca assistimos à representação coesa de qualquer conflito; o dramaturgo privilegia claramente a *apresentação* que, não raras vezes, nos surge como fragmentária perante a realidade pois, a preocupação de surpreender o anedótico, os contornos caricaturais de situações e personagens da realidade, sobrepõe-se ao interesse em *explicar* os mecanismos causais que motivam as personagens.⁸

⁸ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 86.

O autor podia ter dito, por outras palavras, que o que falta a Gil Vicente em comparação com os maiores escritores teatrais do século seguinte é uma consciência artística da poética moderna, aquela que encontra a sua matriz nas categorias aristotélicas da tragédia. Com efeito, o texto de Oliveira Barata pressupõe a operatividade dum discurso sobre o teatro construída através dos conceitos da *Poética* de Aristóteles filtrados pela teorização literária dos alvores da modernidade (referida na citação como o *dramático*, o *pathos*, e os mecanismos causais) e, sobretudo, uma consciência daquilo sobre o qual assenta todo o edifício conceptual neoaristotélico, a saber, o estatuto e a autonomia da ficcionalidade teatral face às tentativas de descrição naturalista da realidade histórica, empírica ou efetiva. São esses, com efeito, os alicerces do teatro moderno que se encontram praticamente ausentes do teatro vicentino.

Ironicamente, porém, os quatro dramaturgos maiores de Seiscentos só com muitas dificuldades, e não menos inêxitos, se poderão integrar num teatro concebido mediante padrões neoaristotélicos.

Lope de Vega redigiu um texto de teoria literária em versos maioritariamente brancos onde, a par de citar e parafrasear a autoridade do neoaristotélico Robortello, cujos comentários poéticos circulavam por toda a Europa desde meados do século XVI, denuncia a quebra permanente a que ele mesmo sujeita as normas poéticas do seu tempo:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y quando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves.

(*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1608, vv. 33-41.)⁹

⁹ Versos transcritos a partir de Lope de Vega, *Rimas Humanas y Otros Versos*, a/c Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, p. 548.

O dramaturgo madrileno desculpa-se com o gosto do público, mas a verdade é que se mostra ciente do universo teórico que a sua prática teatral, afinal, recusa. Shakespeare foi celebrado como «o poeta da Natureza» (precisamente esse *natural* tão prezado em Gil Vicente!), tanto pela forma como compunha, como por supostamente dominar a arte do teatro sem a ter aprendido antes. Na homenagem que lhe prestou em dísticos rimados, Ben Jonson, embora leal aos princípios aristotélicos da arte, exaltou o seu contemporâneo como símbolo da mesma Natureza, e essa apreciação dum dramaturgo inspirado mais do que trabalhado teve foros de verdade juramentada durante largos períodos históricos. Calderón foi tantas vezes o símbolo do atraso cultural hispânico, para os cidadãos «de bom gosto» do Iluminismo, quantas, para os primeiros românticos, o autor dum teatro livre de normas e unidades artificiais; opiniões divergentes que, afinal, se orientavam ambas por desencobrir os tremendos obstáculos com que se confrontava o barroco calderoniano à luz duma poetologia neoaristotélica. E mesmo Molière, que tinha por trás de si toda a experiência teórica do neoclassicismo francês, incluindo as teses da autonomia artística perante a psicologia, o social, a moral e a política que Corneille havia eloquente e influentemente defendido, parece transigir, aos olhos de muita crítica, com faltas graves à devida, ou pretendida, consistência dramático-ficcional¹⁰. Enfim, nenhum dos maiores nomes do teatro europeu do século XVII escapa incólume ao contraste que sói fazer-se relativamente aos parâmetros que regiam a arte de Gil Vicente.

Talvez assim não haja, no fim de contas, motivos tão poderosos para cindir o dramaturgo português da grande prática teatral europeia moderna. É certo que a cessação da sua atividade em 1536, depois duma rica e constante produção, mostra bem que o teatro europeu não lhe pode dever uma prática precoce da tragédia, nem a de nenhum dos conceitos da poética aristotélica e neoaristotélica, desde os mais técnicos e minudentes (como a *anagnórise* ou o *desenlace*) até aos mais filosóficos e abstratos (como a *verosimilhança* ou o universal). Mas quanto ao resto, que é muitíssimo, e

10 Um exemplo é o *desenlace* (categoria aristotélica da tragédia, aplicada à comédia), várias vezes criticado pela sua artificialidade nas peças de Molière, por vezes sob a forma dum *deus ex machina* explicitamente censurado pela *Poética* de Aristóteles e pelos teorizadores quinhentistas e seiscentistas.

que é mais partilhado com os seus sucessores europeus do que se costuma pensar, a história é bem diferente. Aí, Vicente é de facto o «Mestre Gil», aquele que já sabia, antes dos outros, que *assi se fazem as cousas*.

Deste modo, no plano da realização autoral dum teatro em plenitude de funções, o lugar vicentino não tem nada que o diminua face aos maiores êxitos dramáticos da primeira modernidade. A *Compilação*, como livro de dimensão global, é comparável ao *First Folio*, de Shakespeare (1623), às quatro partes das comédias impressas com a aprovação de Calderón (1636-1672) e à compilação póstuma (1682) do teatro de Molière. As 44 peças teatrais de Gil Vicente superam em número as 33 de Molière e as 36 de Shakespeare, ficando, no entanto, bastante aquém de Calderón (48 em vida, mas com muitas mais impressas postumamente) e, como é evidente, das centenas de obras dramáticas atribuídas a Lope de Vega, *monstruo de la naturaleza*. Apenas a questão do número de versos e cenas por peça inferioriza o dramaturgo português face aos seus sucessores, o que tem menos a ver com a escala relativa das obras do que com os códigos respetivos que as orientavam. Com efeito, a extensão de cada auto vicentino resulta quase sempre bastante abaixo da média constituída pelas obras dos outros quatro grandes dramaturgos, porquanto a economia de esforço, cujos parâmetros foram estabelecidos num trabalho fundamental de Reckert¹¹, associa-se a uma conceção de teatro que dependia pouco ou nada da duração curta e definida da ação representada (como prescreve a Poética), do desenvolvimento intrincado dum enredo, ou até mesmo da inclusão de episódios secundários, para amplificar e variar. O teatro de Gil Vicente é rico e denso de significação, e esta não se mede em comprimento ou volume.

Na conceção dos géneros, também Gil Vicente difere menos dos seus pósteros do que seria talvez de esperar. É certo que a comédia não tinha atingido ainda a formulação clássica que virá a encontrar-se em Lope e Shakespeare, para não falar de Molière, mas nem mesmo este último desdenhou a farsa que Vicente havia herdado da tradição francesa. O caso mais saliente será talvez a comparação tradicional do auto dos *Físicos* com *Le Malade Imaginaire* e com outras peças do comediógrafo francês onde o objeto de

11 Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983.

farsa, os médicos e a medicina, não é diferente. Mas é muitas vezes com a própria tradição europeia da comédia que as farsas de Gil Vicente se devem comparar. Assim o fez Menéndez Pelayo há já mais dum século: «Las primeras comedias italianas (exceptuado la *Mandrágora*) parecen pálidas copias de una forma muerta cuando se las compara con estas obras de apariencia tosca e informe, pero de tanta vida interior, de tanta filosofía práctica, de tan sabroso contenido.»¹² Certo preconceito ainda romântico acerca da superioridade da espontaneidade medieval sobre a normatividade classicista não está isento deste juízo. Mas o que mais importa é a abertura da possibilidade de comparação, potenciada por Menéndez Pelayo, entre um género dito primitivo, a farsa, e outro, a comédia, estável na estrutura histórica do drama.

Outro caso é o da relação da obra de Vicente com os géneros mais imediatamente centrados nos rituais de corte, seja na Espanha, seja na Inglaterra seiscentista. Se as peças centradas em questões de devoção religiosa e de dogma apostólico vêm a constituir os fundamentos, mais tarde, do auto sacramental, género que não sobreviveu ao racionalismo e iluminismo setecentistas, a aposta num drama novelesco, como nos casos do *Amadis de Gaula* e dos *Amores de Dom Duardos com Flérida*, dinamiza uma outra relação prospetiva, literária e teatral. Demos a palavra outra vez a Menéndez Pelayo:

Gil Vicente, cuyo sentido poético era tan superior, entendió que en los libros de caballerías, más gustados en Portugal que en ninguna parte, había una brava mina que explotar, y se internó por ella, abriendo este sendero, como otros varios, al teatro español definitivo, al teatro de Lope, y aun pudiéramos decir al de Calderón, que todavía trató algunos temas caballerescos como brillantes libretos de ópera.

Coloca-se aqui o velho preconceito do «primitivo» *versus* o «teatro espanhol definitivo», como se a obra de Vicente não fosse tão definitiva como era possível sê-lo. Mas se ignorarmos essa questão já aqui denunciada e aproveitarmos o trilho crítico aberto pelo sábio de Santander, podemos acrescentar ao rol

¹² Os excertos citados de Marcelino Menéndez Pelayo sobre o dramaturgo português foram recolhidos a partir de <http://www.thecult.es/Cronicas/vida-y-obras-de-gil-vicente.html>.

cavaleiresco as peças especificamente concebidas por Gil Vicente para as festas cortesãs em modo mitológico. *Frágua d'Amor*, pensada para os desposórios do rei D. João III em 1525, contém, na capacidade de transformar um negro africano em homem branco, idêntica sugestão da grandeza do poder monárquico (e das suas limitações) que virá a encontrar-se na *Masque of Blackness*, de Ben Jonson e Inigo Jones, posta em cena para James I em 1605. Calderón e Cósimo Lotti, em *El mayor encanto amor* (1635), introduziram mitologia grega, temática novelesca e brilho cénico num espetáculo preparado para Filipe IV a que não faltou sequer uma Flérida enamorada, mas onde o amor, ao contrário do que sucede no *Dom Duardos*, é um sonho que acaba. Assim, do maior dramaturgo das cortes europeias da primeira metade de XVI passamos ao drama musicado do Antigo Regime através duma genealogia de práticas comuns, envolvendo os temas da cavalaria, do romance sentimental, da mitologia greco-romana, do exotismo, da fantasia espetacular, cantada e dançada. As ligações entre as peças de Vicente e o teatro vivo posterior, desde os argumentos da comédia italiana à shakespeariana, das *masques* de Jonson e Calderón até aos *libretti* de ópera do século XVIII, são muito mais razoáveis de perceber e de justificar do que a classificação diferenciadora entre «primitivo» e «moderno» levaria a supor.

Deste modo, a singularidade amadurecida da obra vicentina, apreciada no interior duma periodização ciente dos critérios poetológicos e dramatúrgicos que lhe são adequados, converge com uma superior capacidade de construir as sendas de que outras épocas do teatro, da literatura e da arte europeias permitiram o percurso. Como argumentou João de Castro Osório há mais de meio século, «se na verdade, por uma parte da sua obra, Gil Vicente traçou novos caminhos em que outros e mais tardios criadores [espanhóis e ingleses] foram mais longe e mais alto, por outra parte, e a mais bela, fez uma criação definitiva, inultrapassada e inultrapassável»¹³. É nesta dupla vertente axiológica, em que coexistem obra-em-si e devir histórico, que Gil Vicente pode encontrar o lugar que lhe é devido no conjunto patrimonial da literatura dramática universal.

13 João de Castro Osório, *O Além-Mar na Literatura Portuguesa (Época dos Descobrimentos)*, Lisboa, Edições Gama, 1948, pp. 173-174.

Uma última palavra carece de representação aqui. A *mise en jeu* da poesia dramática vicentina com os grandes núcleos de fermentação do teatro europeu pós-clássico, o hispânico, o francês e o britânico, pressupõe uma importante atitude mental de base. O já citado Castro Osório escreveu o seguinte, em momento crucial para a sobrevivência dum Portugal concebido como realidade transcontinental e perante uma Europa arruinada pela guerra:

As deficiências do «critério europeu» são hoje mais evidentes porque, felizmente, a Europa está desaparecendo como realidade histórica, substituída por outros e mais naturais agrupamentos super-nacionais (mas nunca continentais), tendo por base uma língua comum e as realidades ou aspirações de um Império em que colaborem os componentes de cada grupo super-nacional.¹⁴

Afora a menção de um Império, tais palavras podiam hoje pertencer àqueles que, bradando mais alto do que um cosmopolitismo humilde, capaz porém de reconhecer o devido valor intrínseco e a riqueza autêntica das produções, artísticas e críticas, de vários países e línguas, pregam um internacionalismo não cosmopolita, na verdade confinado a uma ideia de lusofonia por sua vez dependente duma «ideia nacional». Como se Gil Vicente não tivesse escrito em várias línguas e linguagens, como se fosse um autor fechado ao mundo que não fala o português. Uma abordagem do dramaturgo lusitano enquadrado no teatro europeu tem de ter isto em conta e não pode senão assumir uma posição face a uma dicotomia que, aparte subtilezas enganadoras, se conserva ainda na sociedade portuguesa, *mutatis mutandis*, todos estes anos depois. A reivindicação de um valor artístico ímpar para o autor dramático português vem aqui de par com o reconhecimento da necessidade de o considerar à luz do que, à falta de melhor designação, se chama atualmente «literatura comparada». Não partilhamos a felicidade de Castro Osório com uma Europa em desaparecimento, sobretudo da Europa de que precisamos de falar quando falamos de Gil Vicente. Se não se entender a importância do génio vicentino no quadro duma história cultural continental, não será o campo da lusofonia a conceder-lhe

14 João de Castro Osório, op. cit., p. 14.

aquilo que o seu teatro merece, ou seja, difusão e reconhecimento, supranacionais evidentemente. Conceber um Gil Vicente bastante para o teatro europeu significa conceber que aí se situa o seu alto lugar. A função dos seus leitores, encenadores e críticos está em obrigar a que as histórias do teatro universal, todas aliás redigidas em línguas que não o português, finalmente o reconheçam.