

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

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online <http://www.livrariadaimprensa.com>

Imprensa Nacional-Casa da Moeda
Email: editorial.apoiocliente@incm.pt
URL: <http://www.incм.pt>
<http://www.facebook.com/imprensanacional>

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

INFOGRAFIA

Mickael Silva

REVISÃO

INCM

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

INCM

ISBN

978-989-26-1547-9 (IUC)
978-972-27-2710-5 (INCM)

ISBN DIGITAL

978-989-26-1548-6 (IUC)
978-972-27-2702-0 (INCM)

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1548-6>

DEPÓSITO LEGAL

443 485/18

CÓDIGO DE EDIÇÃO

1022651

©SETEMBRO 2018,
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

SUMÁRIO

Introdução	7
<i>José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões</i>	
I Parte – Textos e contextos.....	13
I. Gil Vicente: um nome para identidades plurais.....	15
<i>José Camões e João Nuno Sales Machado</i>	
II. Gil Vicente e o teatro português de Quinhentos	49
<i>José Camões</i>	
III. Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade.....	67
<i>Hélio J. S. Alves</i>	
IV. Gil Vicente e a cultura popular	85
<i>Pere Ferré</i>	
V. A fortuna editorial da obra de Gil Vicente	123
<i>José Camões</i>	
II Parte – Temas e formas.....	169
VI. Formas del discurso vicentino.....	171
<i>Armando López Castro</i>	
VII. Os géneros no teatro de Gil Vicente	195
<i>José Augusto Cardoso Bernardes</i>	
VIII. «O que valem cavaleiros». Indagações sobre a obra de Gil Vicente.....	215
<i>Isabel Almeida</i>	
IX. Lo pastoril en el teatro de Gil Vicente.....	239
<i>José Javier Rodríguez Rodríguez</i>	
X. A sátira no teatro de Gil Vicente.....	277
<i>José Augusto Cardoso Bernardes</i>	
XI. Gil Vicente: religião em teatro	299
<i>Maria Idalina Resina Rodrigues</i>	

III Parte – Traduções	329
XII. Las traducciones de Gil Vicente al español	331
<i>Manuel Calderón Calderón</i>	
XIII. Gil Vicente em língua francesa	347
<i>Christine Zurbach</i>	
XIV. Gil Vicente em Itália.....	359
<i>Sebastiana Fadda</i>	
XV. Gil Vicente in english translation	379
<i>Patricia Odber de Baubeta</i>	
IV Parte – Texto, imagem e palco	399
XVI. Depois do espetáculo teatral vicentino: «Este livro e cancionero».....	401
<i>Jorge A. Osório</i>	
XVII. O papel da música no teatro de Gil Vicente.....	431
<i>José Camões</i>	
XVIII. Actores y técnicas de representación en tiempos vicentinos	447
<i>Tatiana Jordá Fabra</i>	
XIX. O teatro por imagem.....	467
<i>João Nuno Sales Machado</i>	
V Parte – Investigação e ensino	495
XX. Os estudos vicentinos	497
<i>José Augusto Cardoso Bernardes</i>	
XXI. Gil Vicente no cânone escolar. O(s) texto(s) e a(s) leituras	517
<i>Amélia Maria Correia</i>	
VI Parte – Gil Vicente por editar.....	545
XXII. Trovas de Gil Vicente «a umas senhoras fermosas» (texto inédito).	
Leitura e apresentação com breves notas linguísticas	547
<i>Telmo Verdelbo</i>	
Índices	593
Índice de títulos de teatro.....	595
Índice onomástico	603

IV

Gil Vicente e a cultura popular

Pere Ferré

UNIVERSIDADE DO ALGARVE/CIAC

A CULTURA POPULAR NOS SÉCULOS XV E XVI

Interessar-me-á, neste trabalho, verificar o modo como algumas expressões da literatura tradicional (romances, canções, provérbios e contos) se imiscuem no seu labor teatral e observar a razão (ou razões) pela qual Gil Vicente insere um extraordinário número de composições de cariz tradicional ou tradicionalizante, isto é, de autoria alheia ou própria, na sua produção dramática.

Desde as suas origens, o teatro teve um papel sincrético (ainda que também, por vezes, na sua história, se tenha remetido a minimalismos radicais recorrendo através da simples leitura em voz alta à assunção de toda a epifania teatral) e a música nele sempre (ou quase sempre) foi parte integrante pelo que dizer poesia narrativa ou lírica é dizer música, não só pela «musicalidade» intrínseca da rima e do ritmo mas muito principalmente porque se não havia poesia sem música com mais razão ainda esta afirmação se aplicaria aos romances, às cantigas ou aos «*villancicos*». Recordemos: «[...] no existe en la historia cultural de Occidente una época en la que se haya producido una relación tan estrecha entre la música y la poesía como la que se dió durante el Renacimiento»¹.

1 Margit Frenk, «Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)», in *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 177.

Situamo-nos num período muito concreto onde o gosto pela literatura popular ou de «tipo popular» impera. Este gosto é claramente observável, entre outros fatores, pela abundantíssima coleção deste tipo de poesia em cancioneros ou cancioneros musicais, a partir, essencialmente, de finais do século xv, começos do século xvi, em plena corte dos reis de Espanha D. Fernando e D. Isabel.

Hay indicios para pensar que la valoración de la lírica popular, como la del romancero, tuvo sus primeras manifestaciones en la corte de Alfonso V de Aragón. Pero donde se le ve por primera vez «en bloque» es en la corte de Isabel y Fernando. El impresionante *Cancionero musical de Palacio*, compilado a comienzos del siglo xvi, que reúne buena parte del repertorio de música vocal de esa corte, muestra ya en pleno auge el gusto por la canción lírica popular.²

No campo do romanceiro, o mais antigo testemunho conhecido é do domínio privado: data de 1421 e é o texto transcrito por um estudante da ilha de Maiorca que verteu num seu caderno pessoal o romance «Gentil dona, gentil dona», em catalão. Seguem-se-lhe os romances do «Arçebispo de Çaragoça» de 1429 e «Si s'estava en Campo Viexo» de 1448 (ambos transcritos em duas folhas soltas dentro de protocolos notariais). A este incipiente número de testemunhos conhecidos suceder-se-á um importantíssimo incremento de versões conservadas dado que o seu número crescerá tanto quanto mais nos aproximemos dos últimos anos do século xv para, por fim, chegados ao xvi, passarmos a dispor de um caudalossíssimo número de romances impressos, com as suas versões dispersas por cancioneros e folhetos de cordel³.

2 Margit Frenk, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro», *in op. cit.*, p. 61.

3 Numa contagem já desatualizada, mas que serve aqui como mero exemplo, num artigo publicado por S. G. Morley («Chronological List of early spanish Ballads», *Hispanic Review*, XIII, 1945, pp. 273-287), oferece-se uma lista de romances fixados entre 1421 e 1511: 85. Para uma informação mais atualizada, cf. Giuseppe Di Stefano, «La documentación primitiva del romancero», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, a cura di Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda, Pavia, Ibis Edizioni, 2011, vol. 1, pp. 123-138 .

Assim, tanto na lírica como na poesia narrativa se pode constatar o incremento de testemunhos conservados a partir dos últimos lustros de 1400 atingindo este tipo de literatura a sua cúspide até, aproximadamente, os finais da década de 70 do século seguinte⁴.

Ao fazer este brevíssimo ponto da situação, não pretendi restringir ao período entre 1480 e 1580 o momento de criação e transmissão da literatura popular. É minha convicção profunda, baseando-me nas investigações feitas essencialmente por Menéndez Pidal e seus discípulos, que muitos destes textos assentam as suas origens em séculos anteriores. Tive como fito, no entanto, provar que a popularidade destes textos era imensa, pois só assim se explica a sua fixação em suporte de papel, por vezes em luxuosos cancioneros, bem como as tiragens verdadeiramente impensáveis e surpreendentes que alcançaram alguns «pliegos sueltos poéticos» num século em que o número de leitores era tão escasso⁵.

Floresce este interesse em pleno Renascimento no qual, como Américo Castro escreveu, se «idealizará los niños y sus juegos; el pueblo, sus cantares y sus sentencias que se juzgan espontáneas y primitivas (refranes); el salvaje no adulterado por la civilización; se menospreciará la corte y se alabará la aldea»⁶, período este onde se procede à «exaltación de lo natural y primitivo» e onde

al «salir del divino y natural troquel», el hombre era bueno y feliz, porque llevaba en sí, inalterados y puros, los gérmenes de lo divino. Pero después vinieron la cultura y la civilización, y con ellas los afeites y las máscaras, la

4 V., para uma parte deste período, Brian Dutton, *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, sete tomos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990. Cf., ainda, Antonio Rodríguez Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid, Castalia, 1970 (nova edição corrigida e atualizada por Arthur L.-F. Askins e Víctor Infantes, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1997); e, do mesmo autor, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo xvi*, 2 vols., coordenado por Arthur L. F. Askins, Madrid, Castalia, 1973; *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo xvii*, 2 vols., coordenado por Arthur L. F. Askins, Madrid, Castalia, 1977 e 1978.

5 Cf. Giuseppe Di Stefano, «Il pliego suelto cinquecentesco e il romancero», in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971, pp. 111-143 e «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo xvi», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, xxxii-xxxiii, 1976-1977: *Homenaje a Vicente García de Diego*, vol. II, pp. 373-411.

6 *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, p. 178, *apud* Margit Frenk, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro», in op. cit., p. 58.

codicia, el fraude, las guerras, que corrompieron la humanidad. De ahí la utopía prerrouseaniana de la «Edad de oro», suma de todas las perfecciones.⁷

Claro que, como exemplarmente fez notar esta estudiosa,

esa idealización está en contradicción con otras tendencias contemporáneas; que «se llega a la dignificación de lo popular en una época que desprecia soberanamente al vulgo como incapaz de juicio y razonar propio» ello se explica por la compleja ideología renacentista. «El Renacimiento — dice Castro — rinde culto a lo popular; como *objeto de reflexión*, pero lo desdeña como sujeto operante; el Renacimiento lleva su interés a la materia popular, sirviéndose de la razón afinada y de cultura, instrumentos no populares.»⁸

Ora, é precisamente deste modo, recorrendo «a la razón afinada» e «à cultura» que a literatura desta época, quando convoca a chamada cultura popular, o faz. Fá-lo com a lírica, fá-lo com os adágios, fá-lo com o romanceiro, quando os edita em dispendiosos livros, mas fá-lo também nessas primitivas expressões materiais da cultura de massas que eram os folhetos de cordel; os textos editados eram substancialmente os mesmos, retocados à saciedade, de modo a alcançar regularidades métricas ou eliminando outras imperfeições (com o recurso a várias versões ou mesmo através da recriação poética). A crítica textual, tal como então era entendida, foi, sem dúvida, aplicada a estes textos. Assim se explica o modo como Martín Nucio editou os romances por ele publicados. Eis o que ele nos disse: encontrando-se «muy corruptos» alguns deles devido

a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vudiesse las menos faltas possible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos.⁹

7 Op. cit.

8 *Ibidem*, pp. 59-60.

9 Cito pela edição fac-similada, com uma introdução de Ramón Menéndez Pidal, do *Cancionero de romances impreso en Aberes sin año*, Madrid, CSIC, 1945, fólío 2 r. e v.⁹

De facto, a cultura popular, neste período (e em tantos outros mais), é absorvida pela «alta cultura» de uma forma tal que, ainda que o elemento «tradicional», o seu substrato, a sua essência caracterizante, seja reconhecida pelo auditório, dificilmente é apresentada a nu, sem a roupagem que camufla o corpo deixando à vista a silhueta. José María Alín, atento a estes problemas, ofereceu-nos, num antológico artigo, estas palavras:

Quando se estudia la poesía cantada del siglo XVI surge, inevitablemente, una pregunta ¿Qué canciones fueron *populares*? La respuesta es harto difícil por un doble motivo: de un lado porque un siglo es un período de tiempo muy amplio, tiempo en el cual se producen cambios constantes, diversos y sucesivos en la forma de vivir y entender la vida, que, en consecuencia, conllevan otros tantos cambios en los gustos; de otro, porque aun disponiendo hoy en día de un *corpus* relativamente amplio de textos cantados, carecemos de un cancionero, siquiera *uno*, que sea, *sensu strictu*, popular. [...] No pretendo decir, sin embargo, con lo anterior que en cancioneros musicales como el citado C(ancionero) M(usical de) P(alacio) o en poetas como Castillejo, o incluso Góngora, no aparezcan canciones *populares*.¹⁰

«Siquiera *uno*» na sua totalidade, afirmou perentoriamente. Algumas canções tradicionais (ou romances), não obstante, vão aparecendo respigadas nessas coletâneas. É o caso muito singular do livro de Salinas *De musica libri septem* que, segundo Alín,

es el único, que yo sepa, que deja constancia de que los ejemplos que aduce son populares o bien conocidos. [...] Nadie hizo nada semejante. Los demás se limitan, cuando lo hacen a decirnos «cantar viejo» (sin que sepamos, por desconocer la extensión temporal del adjetivo, qué quiere decir exactamente) o «canción ajena». [...] Todavía más: en una veintena de los textos con que

10 «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI», in Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica Popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998, pp. 137 e 138.

ejemplifica, la tradicionalidad, o el proceso de tradicionalización, es demostrable.¹¹

Por essa razão, também, quando observamos (agora graças ao nosso conhecimento dos textos) no *Cancioneiro de Londres* as «corrompidas» versões do «Conde Niño», contaminada com o «Conde Arnaldos», ou do «Cavaleiro enganado», da mesma forma que observamos o discurso e a intriga da balada catalã «Gentil dona, gentil dona» (já anteriormente mencionada) constata-se que estamos, sem dúvida, perante umas das poucas versões verdadeiramente tradicionais e, por consequência, livres de retoque culto ou mesmo de «rificação».

POPULAR, TRADICIONAL?

Utilizei, indistintamente, os termos «popular» e «tradicional». Mas serão a mesma coisa? A designação «popular» aplicada à literatura ou à cultura é utilizada, com frequência, nos estudos literários. Trata-se, sem dúvida, de um termo consagrado e — atrever-me-ia a dizer — maioritariamente aceite pela crítica, que o prefere a outros que com ele partilham, ou parecem partilhar, os mesmos traços, problemas ou paradigmas estéticos. Aliás, ainda que se lhe possa encontrar antecedentes mais antigos, vê-se consagrado desde o Romantismo que, através de uma oposição entre *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*, estabelece o confronto entre a poesia popular, aquela que brota da alma da coletividade, cujas origens se perdem nos confins dos tempos, vivendo na mais profunda anónima, e a arte moderna, artificiosa, nascida da alma individual, com autor reconhecido através da sua criação artística¹². Esta visão, ainda que corrigida naquilo que apresentava de mais idealista, chegou aos nossos dias outorgando a um certo tipo de expressões culturais

11 Op. cit., p. 139.

12 «C'est a ce moment que se fit entendre la rude voix de Herder pour recommander le retour aux sources vives de la chanson traditionnelle, et d'abord en condenser l'idée dans les mots de *Volkslied* et de *Volkspoesie*, forgés à l'imitation tant de l'expression française 'poesie populaire' que de l'anglais *popular song* et *popular poetry*.», in J.-A. Bizet, *La poésie populaire en Allemagne*, Paris, Aubier, 1959, p. 12.

a etiqueta popular e, por essa via, apresentar esse traço como elemento diferenciador e, ao mesmo tempo, caracterizador da sua essência artística. Contudo, as múltiplas utilizações dadas a este conceito outorgaram-lhe, paradoxalmente, um esvaziamento semântico: ao abandonar a mítica visão romântica, os termos «popular» ou «povo» exigiram novas respostas. A cultura popular foi, assim, submetida a questões que outrora se escamoteavam, e no interrogatório passou-se a exigir soluções para insolúveis problemas. De tal forma que, amiúde, o recurso à «etiqueta» popular se transformou mais num bordão, numa muleta, do que num conceito, como tantas e tantas vezes ocorre na linguagem, até na científica. Note-se como é diferente um texto ser «popular» por ser produzido pelo «povo» ou por ser do seu agrado. Veja-se também que não é ociosa a falta de definição clara do que é o «povo», neste contexto, nem se o «popular» é um estilo (prístino ou adquirido).

A escola pidalina, ainda que por vezes tenha partilhado alguns excessos românticos, neste capítulo deu um passo certo ao adotar uma nova categoria e assim utilizar mais um conceito (tradicional) para dar significado a uma das partes desse todo anteriormente outorgado, apenas, ao «popular». E, como é bem sabido, «popular» ficou consignado à poesia (porque foi sobre ela que Menéndez Pidal discretoeu) que, apesar da divulgação e aceitação amplas, ainda não escapara à redoma autoral, tendo, assim, como consequência a ausência de variação. Pelo contrário, a poesia tradicional, precipitada no anonimato e sentida como património comum, passou a viver em variantes, fluindo, assim, os seus textos ao sabor de uma força centrípeta reguladora dos limites de variação.

Na poesia popular há um inequívoco estilo próprio (o do autor): a sua sintaxe e o seu léxico são únicos, irrepetíveis, e mesmo que certos chavões (muito comuns em poetastros) possam aparentar afinidades de estilo entre obras diferentes, cada criação artística assume a sua singularidade; na poesia tradicional, perderam-se essas marcas diferenciadoras e, por essa razão, se detetará a perturbante (e também fascinante) marca da identidade coletiva: a visão dos seus textos confunde-se com a que temos das estrelas e planetas numa galáxia.

Pela minha parte, em consonância com os estudos que venho realizando neste domínio e na linha do magistério pidalino, prefiro a designação

tradicional. Contudo, enquanto que para o romanceiro, por exemplo, é fácil — ou relativamente fácil — determinar a tradicionalidade de um texto, na lírica colocam-se sérios problemas para assegurar se um cantar é de criação recente ou se se encontra já burilado pela memória coletiva. De facto, como fez notar Sánchez Romeralo:

El villancico plantea a quien lo estudia un problema previo que no presenta el romance: el de la autenticidad. El problema suele soslayarse empleando un término no comprometedor, el de poesía de tipo tradicional (o de tipo popular); amplia capa con *que se encubre una heterogénea muchedumbre lírica*.¹³

Deste modo, segundo o mesmo autor:

Por su brevedad y concentración, la canción es casi toda ella un conjunto de fórmulas y rasgos de estilo; y los rasgos de estilo pueden facilmente convertirse en bienes mostrencos al alcance de todos (los que sepan usarlos). Por ello, cuando en una comedia de Lope o de Tirso encontramos una canción, la identificación suele ser fácil (es vieja, o es de Tirso), pero a veces no lo es, la duda existe. Igualmente difícil es la detección del retoque.¹⁴

Com efeito, na lírica deparamo-nos com um sério problema: enquanto na balada peninsular a variação imprime-lhe o cunho tradicional, na canção, a variante pode dar azo a um novo cantar¹⁵. É o que, com uma enorme agudeza, notou Stephen Reckert ao escrever que «Assim como o romanceiro, na expressão de Menéndez Pidal, ‘vive em variantes’ [...], o vilhancico vive em metamorfoses.»¹⁶

13 «Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo», in *El romancero en la tradición oral moderna*, ed. Diego Catalán e Samuel G. Armistead com a colaboração de Antonio Sánchez Romeralo, Cátedra Seminario Menéndez Pidal — Rectorado de la Universidad de Madrid, 1973, p. 210.

14 Artigo cit., p. 212.

15 Para além do estudo de Sánchez Romeralo aqui assinalado, cf., para esta questão, do mesmo autor, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.

16 «A lírica vicentina: Estrutura e estilo», in *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 162.

A LITERATURA TRADICIONAL NO TEATRO DE GIL VICENTE

Em Gil Vicente deteta-se uma relevante presença de romances, canções, contos, provérbios provenientes da cultura tradicional que, para além das importantes funções que desempenham na sua obra, estabelecem um produtivo diálogo com os seus espectadores.

Partilharão todos os textos a que aqui me refiro, no entanto, dessa tradicionalidade? Façamos mais uma pausa imprescindível para melhor compreender o que se acabou de afirmar.

Gil Vicente incorpora na sua obra dramática um vastíssimo leque de textos tradicionais (ou de raiz tradicional) do mesmo modo que será o autor de alguns deles. A contabilização não é fácil: por exemplo, das mais de 164 composições líricas detetadas, quantas serão, exatamente, de Gil Vicente?

Sólo para cuatro canciones de la *Compilaçam* poseemos un testimonio explícito de que son obras de Gil Vicente: Las cuatro — cosa curiosa — están en castellano: «Muy graciosa es la doncella» (*Auto da Sebila Casandra*), «El que quiere apurarse» (*Frágua de amor*), «En el mes era de mayo» (*Farsa dos físicos*), «Bozes davam prisioneros» (*História de Deos*). En las demás canciones podemos preguntarnos en qué medida le pertenecen.¹⁷

Refere-se Asensio, como é bem notório, às informações veiculadas pelas didascálias onde ficou o registo de que Gil Vicente fez esses poemas. Mas, mesmo com estas informações sobre estas quatro peças (e sem querer questionar, neste momento, a pouquíssima fiabilidade das didascálias presentes na *Copilaçam*), a pergunta «¿en qué medida le pertenecen? também deverá ser feita. Eis umas breves notas.

Na primeira delas, um verdadeiro «*villancico*», construído à base do estribilho «Muy graciosa es la doncella: / ¡cómo es bella y hermosa!», as glosas desenvolvem, recorrendo a *marinero*, *caballero* e *pastorcico*, de acordo com as regras tradicionais, um perfeito *villancico* cuja fonte tradicional, segundo

17 Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, segunda ed. aumentada, Madrid, Gredos, 1970, p. 167.

penso, tem por base um romance. Os versos 13 e 14 (com assonância em *í-a*) de um poema presente no *Cancioneiro do British Museum* (f. 27 v.º), cujo *incipit* é «Por unos puertos arriba», cujo testemunho conhecido nos mostra um romance construído em duas partes, sendo a primeira de Juan del Encina, a saber:

Digas me tu, el ermitaño,
Que hazes la santa vida,

Como bem assinalou Diego Catalán, dado que aqui começa a segunda parte deste texto, «Aunque nada sepamos del origen de la pregunta al ermitaño, es evidente que el romance responde a la temática de la poesía trovadoresca de fines del s. xv y que no es un texto tradicional.»¹⁸. Ora, a glosa vicentina segue, até na sua assonância, os versos acima transcritos deste poema narrativo trovadoresco — tão na moda que Cumillas também o contrafez («Digasme tu, el pensamiento, / que sostienes triste vida») no *Cancionero General* de 1511 —, pelo que, sem pôr em causa a autoria, o que se constata é que é uma recriação vicentina a partir de texto tradicional¹⁹.

Para o segundo caso, não consegui localizar paralelo, não obstante, no terceiro dos poemas («En el mes era de mayo»), estamos perante uma criação vicentina mas, de novo, edificada a partir da tradição oral. O seu *incipit* é tomado de um dos romances mais glosados (e até parodiados) ao longo do século XVI, que se mantiveram na memória coletiva até aos nossos dias. O trabalho poético do dramaturgo foi contrafazê-lo, alterando a assonância, num centão composto a partir de outros temas. Os primeiros versos, desta perfeita *contrafacta*, estabelecem uma clara oposição paródica com o romance fonte. Neste, um prisioneiro lamentava-se do seu castigo por não poder viver o amor anunciado pela Natureza. O tempo em que decorria a ação era, como transcreve Gil Vicente, o mês de maio (seguindo-se na documentação

18 *Por campos del romancero*, Madrid, Gredos, 1979, p. 38.

19 Estes mesmos versos figuram no romance tradicional velho de «Lancelot e o cervo de pé branco». Eis os versos, segundo o *Cancionero de romances*, estampado em Anvers, em 1550: «Digas me tu el hermitaño / tu que hazes santa vida / esse ciervo de pie blanco / donde haze su manida»

antiga o canto da «calandria» a resposta do «ruiseñor», aves de canto primavera e do amor)²⁰; em Gil Vicente, disparatadamente, ao «En el mes era de Mayo» sucede-se o anacrónico «véspera de Navidad», recuperando-se a Natureza mas sem recurso ao campo semântico da canção tradicional: aqui prefere-se a ociosa «cigarra». Mas não cessa neste ponto o diálogo do centão vicentino com o romanceiro. O «Conde Claros» (um dos romances mais propagados pelos cancioneiros quinhentistas) segue-se na lista das fontes utilizadas. O «Media noche era por filo, / los gallos quieren cantar, / Conde Claros con amores / no podía reposar» é grotescamente recriado nos disparatados «Media noche con lunar / al tiempo que el sol salía / recordé, que no dormía / con cuidado de cantar». Mais uma vez, o segundo verso opõe-se semanticamente ao primeiro, produzindo um absurdo: à meia-noite nasce o sol. Por sua vez, o cuidado amoroso que impedia o conde de dormir transforma-se num pouco avisado desejo de cantar que o impedirá de dormir.

Finalmente, na quarta canção assinalada por Asensio («Bozes davam prisioneros») «entrando Sam Ioam naquella prisam, com admiraçam de grande alegria, cantaram os presos o romance seguinte»: «Voces daban prisioneiros, / luengo tiempo están llorando» Mais uma vez, tal como afirmara Asensio e já muito antes Carolina Michaëlis de Vasconcelos²¹, este romance é uma criação vicentina, só que, para sermos mais precisos, uma contrafacta ao divino do romance que ainda se conserva na tradição (espanhola e portuguesa) «Voces daba el marinero, voces daba que se ahogaba» e só graças a ela conhecido, pois, na tradição antiga, não se encontra referenciado.

De forma muito hábil, Gil Vicente introduziu na sua obra canções e romances ouvidos na tradição, ainda que, em muitos casos, readaptando-os, de modo paralelo ao que as suas criações tradicionais insinuam: uma elaboração inspirada não só pela letra dos cantares tradicionais como pela sua estrutura.

É certo que continua válida a conjectura de Asensio quando diz

cuando cita brevemente dos, tres o cuatro versos únicamente, hay vehementemente posibilidad de que procedan de alguna canción popular o de moda.

20 Cf. E. Asensio, op. cit., pp. 230-262.

21 Cf. *Romances Velhos em Portugal*, 3.^a ed., Porto, Lello & Irmão Editores, 1980, p. 313.

La cualidad tradicional o culta de los fragmentos ha de discutirse en cada caso tomando en cuenta la métrica, el vocabulario, el estilo. No basta que su conocimiento aparezca mencionado en documentos literarios, como dicho en boga, ni que un texto, más o menos gemelo, ande inserto en cancioneros musicales.

Cuando Gil Vicente ha incluido un cantable más dilatado — estribo y una o más estrofas — podemos dar por sentado que Gil Vicente, si no ha inventado la letra entera, si ha pautado las estrofas a una melodía añeja o ha empezado repitiendo un cantarcillo antiguo, a lo menos ha transformado y adaptado ampliamente la glosa.²²

Mas, como tentei mostrar, dever-se-á dar mais atenção à segunda parte desta citação de D. Eugenio: Gil Vicente, neste domínio, era, como um excelente criador deste período, alguém cuja mestria era consentânea com a capacidade de imitar um estilo herdado, de ampliar uma fonte ou mesmo de a contrafazer. A sua criação poética (no âmbito do romanceiro e da lírica tradicionais) é profundamente respeitadora dos textos de que partia, ainda que, nestes casos, os pudesse subverter por completo. E se, como disse, cumpria o ofício na perfeição, a exigência do reconhecimento entre texto e auditório exigia-lhe que fosse exímio neste propósito, caso contrário correria o risco de provocar uma interrupção na comunicação: o seu auditório poderia ficar sem entender a mensagem.

Não minimizo o trabalho artístico de Gil Vicente, subjugando-o, aparentemente, a uma técnica comunicacional; pelo contrário, reconhecendo a profunda razão de Margit Frenk quando escreveu:

la canción lírica popular entra de lleno en el teatro gracias a la genial intuición de Gil Vicente, quizá el primero y, durante mucho tiempo, el único, que sintió verdaderamente, como la sentimos hoy, la belleza poética de tantos cantares de la tradición popular hispánica.²³

22 E. Asensio, op. cit., pp. 167-168.

23 Margit Frenk, op. cit., p. 75.

sustenho, perentoriamente, a perfeição vicentina da sua «tejnë» poética, pois como também M. Frenk disse: «Gil Vicente supo sin duda imitar el estilo tradicional a tal punto, que sus canciones se confunden con las auténticas.»²⁴

O LIRISMO TRADICIONAL OU DE «TIPO» TRADICIONAL, EM GIL VICENTE

Eugenio Asensio em «Gil Vicente y las cantigas paralelísticas ‘restauradas’. ¿Folclore o poesía original?»²⁵ apresentou a seguinte proposta para a classificação das funções dos cantares no teatro vicentino, a saber:

- *A ambientação*;
- *A caracterização* e, por fim,
- *A duplicação em plano épico ou lírico, em forma direta ou simbólica da ação.*

Com efeito, os intertextos tradicionais, ora espelhando a ação (*duplicação*), ora incorporando traços caracterizadores para o significado das personagens (*caracterização*), ora como adereço cénico (*ambientação*), vão-se incrustando na obra de Gil Vicente. Sempre, no entanto, através do reconhecimento que provocam em quem vê e ouve esses textos tradicionais que nunca funcionam como uma novidade mas como algo partilhado por todos os que ali, naquele instante, perante um exercício de memória, reconhecem, cumplicemente, o seu sentido; por outras palavras, um sentido só revelado a quem for tão conhecedor, como o próprio Gil Vicente, desses mesmos textos.

Gil Vicente, no *Auto da Sibila Casandra*, apresenta-nos uma jovem (a sibila Cassandra) que, segundo o argumento, profetizando «o mistério da

²⁴ *Idem, ibidem.*

²⁵ Trata-se de um dos capítulos da já citada obra *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, pp. 134-176. Seleciono deste capítulo as partes que me servirão de base para estruturar a continuação deste estudo, pelo que, obviamente, não o terei em conta na sua totalidade.

encarnação, presumiu que ella era a virgem de quem o Senhor havia de nascer: E com esta opinião nunca quis casar», desta forma, Cassandra, em forma de pastora, entra em cena manifestando que não existe pastor digno de com ela se casar²⁶.

Quién mete ninguno andar 1
ni porfiar
en casamentos conmigo?
Pues séame Dios testigo
que yo digo
que no me quiero casar.
Cuál será pastor nacido
tan polido
ahotas que me meresca?
Alguno hay que me paresca 10
en cuerpo, vista y sentido?
(I, p. 51.)

Não se fica, contudo, pelo demérito dos pretendentes: arenga, também, contra o casamento devido às suas nefastas consequências, a saber:

Cuál es la dama polida 12
que su vida
juega pues pierde casando
su libertad cautivando
otorgando
que sea siempre vencida?
Desterrada en mano ajena
siempre en pena
abatida y sojuzgada
y piensan que ser casada

²⁶ Cito por *As Obras de Gil Vicente*, I, direção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

que es alguna buena estrena.

(I, pp. 51-52.)

O pobre Salomão, que aqui a vem cortejar, não consegue obter de Cassandra a menor das simpatias, ouvindo sistemáticas recusas.

Yo te digo 69

que conmigo
no hables en casamiento
que no quiero ni consiento
ni con otro ni contigo.

[...]

Y en esa afrenta 74

tengo contigo d' estar.
No me quiero cautivar
pues nascí horra e isienta.

[...]

No quiero ser desposada 89

ni casada
ni monja ni ermitaña.

(I, pp. 53-54.)

E assim prosseguirá com estas negativas, o que fará que Salomão lhe acabe por perguntar

Qué te hizo el casamiento? 112

Es tormento
que se da por algún hurto?

(I, p. 54.)

Para, finalmente, dizer

Y aun por esso le surto 115

porque es curto

su triste contentamento.
Muchos dellos es notorio
purgatorio
sin concierto ni templanza
y si algún bueno se alcanza
no es medio placentorio.

Veo quejar la vecinas
de malinas
condiciones de maridos 125
unos de ensoberbecidos
y aborridos
otros de medio gallinas
otros llenos de mil celos
y recelos
siempre aguzando cuchillos
sospechosos amarillos
y malditos de los cielos.

Otros a garzonear
por el lugar 135
pavonando tras garcetas
sin dexar blancas ni prietas
y reprietas
y la muger sospirar.
Después en casa reñir
y groñir
y la triste allí cautiva
nunca la vida me viva
si tal cosa consentir.
(I, pp. 54-55.)

O lirismo tradicional, no que diz respeito à mulher, apresenta um conjunto de traços que o afasta do lirismo «culto».

Entre la lírica popular hispánica de la Edad Media y la poesía de las clases dominantes el rasgo diferenciador más notable y asombroso es, sin duda, la presencia, en la primera, de la voz femenina.²⁷

Mas mais do que a voz dada à mulher, a canção «popular» outorga-lhe não só uma liberdade como uma capacidade de decisão verdadeiramente notável, em claro confronto com as expressões literárias que refletiam uma muito maior proximidade com a cultura dominante.

Assim, a lírica tradicional mostra-nos mulheres com vontade própria que, por vezes, entram em clara oposição com os desígnios masculinos, oriundos da vontade paterna, de seus maridos ou, simplesmente, de familiares.

O tema popular da malcasada, exemplarmente retomado por Gil Vicente, discrimina, através da voz de Cassandra, os grandes males do casamento... para a mulher. Essencialmente, o prazer do casamento tem uma escassa duração temporal, os ciumentos maridos dão-lhes maus-tratos, isto sem esquecer os galanteios masculinos fora de casa atribuindo-se à mulher um mero papel de figura secundária expectante e resignada, perdendo, assim, a sua felicidade e liberdade ao ficar subjugada ao marido. Em síntese, para a mulher, tudo é preferível ao casamento. E, como dizia, a capacidade de a mulher, no lirismo popular, tomar decisões fará que também neste caso a Sibila pretenda comandar o seu destino. Ora, terminará esta cena com a seguinte canção entoada por Cassandra

Dicen que me case yo
no quiero marido no.

198

Más quiero vivir segura
nesta sierra a mi soltura
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo
no quiero marido no.

²⁷ Margit Frenk, op. cit., p. 21.

Madre no seré casada
 por no ver vida cansada
 o quizá mal empleada
 la gracia que Dios me dio.

Dicen que me case yo
 no quiero marido no

210

No será ni es nacido
 tal para ser mi marido
 y pues que tengo sabido
 que la flor yo me la so.

Dicen que me case yo
 no quiero marido no.

(I, pp. 56-57.)

Para fazer a síntese de toda a cena, Gil Vicente socorreu-se de um *villancico* cuja cabeça — que será glosada ao longo de três estrofes — é retomada como remate de cada uma delas, provocando o efeito de conclusão à glosa e, simultaneamente, de cabeça da seguinte. Esta circularidade, de sabor tão tradicional, num poema que parece ter como autor Gil Vicente (tocada no entanto por essa capacidade de «imitar» a tradição), cria a ilusão de unidade dentro da diversidade do poema. Do protesto contra a prisão do casamento (preferindo a liberdade que lhe dá a vida na agreste serra), à recusa explícita da boda, mesmo contra a vontade da mãe (que aqui renuncia a chegada de suas tias), provocando, sem dúvida, a perplexidade de quem a ouvia, já que se afasta este diálogo do vulgar *topoi* da cantiga de amigo em que a filha tenta obter de sua mãe autorização para o amor, para, por fim, reiterar a inexistência de um pretendente à sua altura. Desta forma, com esta canção condensa-se toda a primeira parte desta obra ou, seguindo a classificação de Asensio, obtém-se a duplicação em plano lírico da ação²⁸.

28 Vimos como Casandra caracterizou, num dos seus protestos contra o casamento, a vida da mulher casada: «Y la muger sospirar / Despues en casa reñir Y groñir» Como já destaquei num estudo publicado na *Revista Lusitana*, encontra-se nestes versos a primeira

Mas não se achará na obra vicentina canções «verdadeiramente» tradicionais? Isto é: não se encontrarão vilhancicos ou outro tipo de cantares «velhos» que o dramaturgo tenha incluído na sua produção teatral, tomados da oralidade, sem retoques ou, pelo menos, com retoques mínimos? Será possível, tendo em conta, como vimos, as dificuldades em determinar se um cantar é autêntico (e não um pastiche), ousar afirmar que se encontram na obra vicentina textos líricos tomados da tradição? Ou, mais modestamente, poderemos encontrar, pelo menos, fragmentos de cantares velhos (estribilhos, por exemplo)? Margit Frenk publicou, num livro de homenagem a Menéndez Pidal, um artigo intitulado «Autenticidad folclórica de la antigua lírica ‘popular’»²⁹. Nesse estudo escreveu o seguinte:

Con razón ha dicho Le Gentil a propósito de esta poesía: «Es bien difícil distinguir lo auténticamente primitivo de lo que quiere parecer primitivo». [...] Nos preguntamos, pues: ¿no habrá modo de traspasar la barrera de comprobar la antigüedad siquiera de algunos textos, de saber, por lo menos, que efectivamente se cantaban entre el pueblo antes de su valoración? Lograrlo equivaldría a probar también la tradicionalidad de los temas, las formas métricas y el estilo de esos cantares. Pues bien: sí existen tales pruebas,

Talvez tenha sido demasiado assertiva esta estudiosa mexicana. Mas, o que é um facto é que ensaia, mediante o recurso a cinco testes ou provas, a exumação de peças líricas «autênticas». Em Gil Vicente poderíamos, a

referência ao romance vulgarmente designado «Él reguñir, yo regañar» (Pere Ferré, «El romance *Él reguñir, yo regañar* en el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente», *Revista Lusitana*, 3, 1982.1983, pp. 55-67.) que, até então, encontrara como citação mais antiga aquela que Gonzalo Correas fizera no *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de 1627: «*Regañar, regañar, que no se lo tengo de remendar. Avisala el marido amenazado y puesto pena que la haría tal cosa si no le remendaba el jubón.*» O romance tem como argumento uma mulher malcasada de pastor que lamenta a fealdade do marido bem como a sua falta de liberdade, para além do mais, o marido obriga-a a ser pastora, dando-lhe também maus-tratos. Contudo, assume a sua rebeldia e às ordens e enfado do marido responde dizendo: «Yo gruñir, él regañar / No se las tengo de ir a buscar» Noutras versões, em vez de «gruñir» e «regañar» figura como alternativa, entre outras, «*Él a reñir y yo regañar*». Como se pode observar, deste romance e do provérbio surgiu o verso vicentino que, parodicamente, nos mostra os pastores Cassandra e Salomão, cabendo àquela representar o papel da rebelde malcasada do romance. Eis, pois, mais um caso em que a referencialidade está em profunda relação com o conhecimento que o público vicentino tinha deste romance. Assim se completava o sentido.

29 Este estudo foi reeditado na já citada *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 275-294.

Obviamente, perdeu a atual tradição o estilo da velha escola assumindo a forma de uma vulgar quadra como expressão do mesmo tema com idênticos motivos.

O ROMANCEIRO TRADICIONAL, EM GIL VICENTE³¹

As versões romancísticas que a seguir apresento foram tomadas da tradição oral (ou escrita, através de algum folheto de cordel), não sendo, então, da lavra vicentina³².

O romance cidiano *Helo, belo por do viene* foi utilizado por Gil Vicente, de um modo muito especial no *Auto da Lusitânia* (1532). Nesta obra dramática, um judeu canta o romance. Vejamos a cena completa:

31 Pelo que apresento ao longo deste trabalho, poderá parecer que a intervenção ou criação vicentina não atingiu a balada hispânica. Nada de mais errado: Gil Vicente foi também autor de romances. Pouquíssimos são os romances tradicionais com autor conhecido. O processo de tradicionalização, no romanceiro, cumpriu-se de tal forma que apagou os autores da canção narrativa peninsular medieval e renascentista. Uma das raras exceções a este fenómeno é Gil Vicente. Dona Carolina apresentou a lista dos que, segundo ela, lhe pertencem, não distinguindo, contudo, os de «nova invenção» daqueles que não passam de contrafações. No entanto, entre os que derivam totalmente da pena vicentina encontra-se o romance de «Flérida e D. Duardos» cuja transmissão não se limitou ao cárcere das impressões desta obra teatral: a sua fortuna chegou à própria tradição oral moderna. O romance com que se encerra a *Comedia de D. Duardos* (adoto a convincente designação dada por I. S. Révah) — obra que deriva do segundo livro da saga dos *Palmeirins*, o *Primaleón* — revela a enorme mestria de Gil Vicente. Se dúvidas houvesse quanto à capacidade de este autor imitar o estilo do romanceiro velho, com este exemplo, todas essas dúvidas ruiriam. Por um lado, neste romance poder-se-á observar a tudo quanto se disse sobre as funções deste género na obra vicentina. Aqui, faz-se a grande síntese da obra dramática ao mesmo tempo que se ratifica o universo da literatura de cavalaria: a sublimação do valor do cavaleiro bem como a conquista do amor ideal. Mas, por outro lado, o seu estilo «tradicionalizante» fez que uma das mais seletas coletâneas romancísticas o acolhesse no seu seio. Refiro-me ao *Cancionero de romances* de Martín Nucio, tanto na edição *sem data* como na de 1550. A sua presença na memória coletiva portuguesa, asturiana e sefardita é também uma mostra de que este texto superou a mais exigente de todas as provas: o seu acolhimento pela tradição. Também Almeida Garrett, em 1851, no seu *Romanceiro*, incorpora esta versão vicentina.

32 Já muitas dúvidas me suscita o texto lírico cantado pela mãe judia: o seu carácter artificioso, recorrendo ao *encadenado* usado por Juan del Encina, fazem-me pensar tratar-se de um poema de cariz tradicionalizante de autoria vicentina (ainda que possa admitir uma inequívoca base tradicional). Tal como escreveu Asensio (op. cit., p. 147) «Gil Vicente, lo mismo que sus contemporáneos españoles, iniciaba sus canciones con una cabeza de la que sólo repetía en el estribillo la parte final.»

PAI Assentai-vos a fiar 270
Saulinho e eu a coser
Lediça guise o jantar
como acabar de varrer
e a loiça de lavar.

Cantam pai e filho cosendo:

Ai Valença guay valença
de fogo sejam queimada
primeiro foste de moiros
que de cristianos tomada.
Alfaleme na cabeça
en la mano una azagaya 280
guai Valença guay Valença
cómo estás bien asentada
antes que sejam três dias
de moiros serás cercada.

PAI E assi o foi.

MÃE Por vida de dona Hecer
dom Judah quereis que vos diga
coidais que o sabeis todo
pera cantar e coser
haveis de dizer cantiga 290
que vos tire o pé do lodo,
a cantiga que eu queria
ora olhay como a digo:

CANTA: Donde vindes filha
branca e colorida?

De lá venho madre
de ribas de hum rio

achei meus amores
 em um rosal florido.
 Florido enha filha 300
 branca e colorida.

De lá venho madre
 de ribas de um alto
 achei meus amores
 num rosal granado.
 Granado enha filha
 branca e colorida.

PAI Se a cantiga nam falar
 em guerra de coitiladas
 e d' espadas desnudadas 310
 lançadas e encontradas
 e coisas de peleijar
 nam nas quero ver cantar
 nem as posso oivir cantadas.³³

Foi já muito estudada a presença do romance cidiano neste *auto* vicentino, podendo-se resumir do seguinte modo algumas das observações já formuladas: *a)* por um lado, a presença do romance, com a sua transcrição numa linguagem «mixta»³⁴, pode ser uma prova significativa da tradicionalização, em Portugal, do romance do «Cid y el moro Búcar»³⁵; *b)* por outro lado, a utilização em simultâneo, mediante o recurso a personagens diversas, de um romance épico

33 Edito também por *As Obras de Gil Vicente*, II, pp. 389-390.

34 «Como se pode observar, neste caso é o próprio judeu a entoar um romance, sendo de notável importância a aparição do tema cidiano por, além de provar a sua tradicionalidade, surgir já com versos vertidos para o português», in Pere Ferré, «O Romanceliro entre os cristãos-novos portugueses», *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2.ª série, I, 1987, p. 155.

35 Escreve Catalán (*Por campos*, p. 150): «G. di Stefano, *Sincronia*, pp. 91-100, recomienda, con razón, cautela ante los textos vicentinos como testimonios del folklore contemporáneo, pues Gil Vicente supo utilizar al estilo 'tradicional' en su creación poética individual. Pero di Stefano va demasiado lejos cuando deduce que Gil Vicente creó este texto romancístico a partir de una versión prácticamente igual a la que a mediados de siglo publicó el *Cancionero s.a.*».

e de uma *cantiga* cria um muito significativo contraste cénico. Enquanto o pai, «tipo perfeito dos medrosos inconscientes que se deleitam com fantasias heroicas, bravateia de valente e de altercador»³⁶, a mãe canta apenas temas líricos, obviamente, dedicados ao amor. Consequentemente, o que não seria mais do que um simples retrato de uma típica cena familiar, em que se contrastavam características varonis com tendências mais especificamente femininas (a ambientação), converte-se num saboroso engano. O pai era um judeu — não esqueçamos que a cobardia era um dos traços caracterizadores desta raça na ideologia da época — e assim, os seus gostos *romanceiris*, claramente relacionados com temas dedicados a batalhas, deverá ser lido como uma forma de hiperbolizar o seu carácter fanfarrão, bem como, cantando como qualquer cristão-velho, nele se tentava confundir (*a caracterização*). Por isso, aparecerão, a seguir, os seguintes versos, pronunciados pela sua mulher:

MÃE	Dom Judah assi tenhais bem que se vir a guai espada tirada na mão d' alguém desnuada pera dar guaias de Hecer Beacar e da saúde que tem porque logo som finada com a afronta que me vem. (II, pp. 390-391.)	315
-----	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Creio, não obstante, que devemos ir mais longe. Ao seleccionar Gil Vicente este romance também o fez porque a balada hispânica apresenta profundas semelhanças com a situação dramática representada que Asensio designou como a *duplicação em plano épico (em forma direta ou simbólica) da ação*. O romance *Helo, helo* não assenta na clássica estrutura do enfrentamento entre dois heróis. Como é sabido, na literatura, a fim de reforçar a coragem de uma personagem, far-se-á do seu adversário um rival terrível e tão destro

³⁶ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p. 52.

no uso das armas como o próprio herói. Deste modo se louvam os vencedores que conseguem derrotar os mais temíveis inimigos. Sem embargo, o nosso Búcar não pertence a esse grupo de tipos literários. Mais, as suas ameaçadoras palavras iniciais

aquel perro de aquel Cid
 prenderelo por la barua
 su muger doña Ximena
 sera de mi captiuada
 su hija Vrraca Hernando
 sera mi enamorada,
 despues de yo harto della
 la entregare a mi compañã.³⁷

não têm paralelo com o seu covarde comportamento ao tratar de fugir no momento em que ouve «del cauallo Bauieca [...] la patada». Talvez por essa razão, a meticulosa descrição do mouro, na abertura do romance, muito notada por Di Stefano, seja muito mais do que uma simples contaminação com o espírito da sua época³⁸.

Em síntese, entre o texto vicentino e a versão romancística observa-se um efeito de espelho. O mouro fanfarrão e o judeu belicoso confundem-se. Por esta razão, Gil Vicente escolheu o romance de «Cid e Búcar». A parodização atinge a sua mais elevada expressão.

Observemos outro caso. Na *Comedia de Rubena*, depois da apresentação do «argumento» por um licenciado que informa o público de que Rubena ficou grávida de um jovem clérigo, entra ela em cena, queixando-se da sua

37 *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Editorial Castalia, 1967, p. 243.

38 Di Stefano, en *Sincronia e diacronia nel Romancero*, Pisa, Università di Pisa, 1967, pp. 25-26, assinalou o caráter fronteiro deste tema. Na antologia, publicada em 1993, afirma: «Dado el tema, la versión romancística del personaje está contagiada por la poética 'fronteriza', con sus motivos y recursos formales, desde el atuendo del moro hasta su inclinación por la galantería, rasgos típicos de los guerreros musulmanes en el *romancero fronterizo* tardío y semi-culto. Este modelo impulsa el antiguo episodio épico hacia giros originales, como el papel que le toca a la hija del Cid y la consiguiente debilitación de la estatura épica del héroe, que culmina en su frustración final al escapársele el moro.» (*Romancero*, p. 372.)

triste ventura. Benita, a sua criada, observando que a ama mantém um longo monólogo, pergunta-lhe:

Señora, con quién habláis? 112
 Vos veis alguna visión
 no sé de que mal os quexáis.

Rubena, que não deseja que o seu estado seja conhecido, responde:

Del mal de mi corazón. 115
 (I, p. 370.)

No entanto, a arguta Benita apercebe-se da profunda transformação do corpo de Rubena e, a partir de aqui, desenvolve-se um divertido diálogo entre a ama e a criada, tentando a primeira disfarçar o seu estado enquanto a segunda revela, com perspicazes frases, ser conhecedora da verdadeira situação de Rubena. Precisamente, entre estes diálogos, a serva conta-lhe uma facécia, interrompida pela sua ama, começando, então, a cantar um romance do qual Gil Vicente só transcreve dois versos:

Tiempo era caballero 187
 que se m' acorta el vestir.
 (I, p. 372.)

Já muitas vezes foi discutida a hipótese de que a presença de textos tradicionais fragmentados (especialmente romances) no teatro era devida a questões tipográficas, nomeadamente à poupança de espaço, sendo, no entanto, os mesmos integralmente cantados. Neste caso, contudo, por duas razões fundamentais posso, categoricamente, afirmar que não foi assim. Em primeiro lugar, por questões rimáticas, em segundo, pelo que Acutis designou como *prenotorietà*³⁹. Para o público que ouvia um romance cantado em cena, neste século,

39 Cesare Acutis, «Romancero ambíguo (prenotorietà e framentismo nei romances dei secc. XV e XVI)», *Studi Ispanici*, 28, 1, 1974, pp. 43-80.

era suficiente escutar alguns versos (bastava o seu *incipit*) para o reconhecer e, conseqüentemente, decifrá-lo, percebendo logo a razão da sua presença no meio de uma qualquer peça teatral. Este é precisamente um desses casos.

O romance *Tiempo es el caballero*, conhecidíssimo já na primeira metade do século XVI, descreve a vergonhosa gravidez de uma donzela da corte (que no puedo estar en pie / ni al emperador servir; / vergüença he de mis donzellas, / las que me dan el bestir) cuja situação suscita irónicas graças às suas criadas (míranse unas a otras, / no hazen sino reír). O público vicentino também se ria com a agudeza desta interpolação romancística⁴⁰.

Mais uma vez, a presença de um romance no teatro deste período não é fruto do acaso, nem mesmo se tratou de um simples jogo dramático-poético, destinado a possibilitar a introdução de peças cantáveis, como simples divertimento cénico. Pelo contrário, de novo, transcreve-se, mediante a exemplaridade literária, um fragmento de vida real. E assim, ao incorporar estas citações romancísticas no texto dramático, produz-se um novo efeito: a herdada ficcionalidade cavaleiresca do romance converte-se num episódio de fino recorte realista.

O paralelismo entre os versos vicentinos e os interpolados versos do romanceiro é evidente, tendo sido elaborado com o mesmo efeito paródico: a filha do abade e o jovem clérigo têm o seu contraponto na dama do paço e no falso lavrador que, afinal, é filho do rei de França. Eis aqui mais um exemplo de dois níveis sociais opostos: o teatro com os seus plebeus e o romance adornado por figuras de alta alcúrnia. A ironia feita a partir de dois mundos, espelho de um tempo no qual se fecha a Idade Media e se abre a Idade Moderna⁴¹.

A PRESENÇA DE PROVÉRBIOS NA OBRA VICENTINA

Apresentei, anteriormente, em nota, um caso em que Gil Vicente recorreu a um romance em que uns quantos versos seus se encontravam proverbial-

40 Cf. a saborosíssima nota dedicada por Di Sefano (*Romancero*, p. 176) a este romance «antifeminista»: «Las risas de las doncellas sin duda eran contagiosas para el público. Hubo en particular una pandilla de amigos del versificador valenciano Francisco de Lora que le pidió — nos lo dice él mismo — una glosa del *R(omance)*.»

41 Cf. Manuel Calderón, «Una aproximación a las comedias de Gil Vicente», *Caligrama*, 4, 1991, pp. 185-212, especialmente, pp. 201-202.

lizados. Encontraremos, então, neste autor a presença de verdadeiros provérbios?⁴² Da bibliografia existente sobre este assunto não posso deixar de destacar o artigo de Armando López Castro ⁴³, que aqui aproveitarei para compor estas breves linhas dedicadas aos provérbios. Defende López Castro que os provérbios desempenham, no teatro vicentino, as seguintes funções:

- 1) Ocupan en la obra posiciones claves, bien anticipando su mensaje [...], o bien sintetizándolo [...].
- 2) Dado que Gil Vicente es un poeta dramático, más que filósofo, pensador o moralista, su arte consiste en presentar a los personajes dentro de una situación determinada. De ahí que los refranes, en la representación teatral, sirvan para potenciar la situación dramática gracias a la caracterización psicológica. [...]
- 3) Puesto que en la época medieval música y poesía se condicionan mutuamente y es sobre todo como poeta que Gil Vicente se nos muestra, no es difícil encontrar en su teatro casos de refrán con música, por medio de la cual el refrán logra una mayor supervivencia.⁴⁴

De 1) omitirei, por agora, a primeira função (estudá-la-emos um pouco mais abaixo), cingindo-me apenas à segunda delas, associando-a a 3). Na *Tragicomedia de Dom Duardos*, com Flérida já rendida às pretensões amorosas deste nobre, dirige-se esta a Artada perguntando

Qué será de mí Artada	1828
pues amar y resistir	
es mi pasión?	

Ao que responde Artada

Señora estoy espantada	1831
------------------------	------

42 Cf. o artigo de Maria Josefa Postigo Aldeamil, «Contribución al estudio de los refranes en Gil Vicente», *Paremia*, 6, 1996, pp. 499-504, onde nos faz uma breve síntese das investigações dedicadas à presença de provérbios em Gil Vicente.

43 «Gil Vicente y los refranes», *Paremia*, 5, 1996, pp. 31-42.

44 *Ibidem*, pp. 34-35.

y cantando quiero decir
la conclusión:

Al amor y a la fortuna
no hay defensión ninguna.
(II, p. 650.)

Estes dois versos da cantiga entoada por Artada são o estribilho de uma canção de Beltrán de la Cueva que diz

Al amor y a la fortuna
No hay defensa ninguna

Pensauamos guarecer
Para nunca entristecer
Amor nos fiso vencer
A fauor de solo vna

Por sua vez, Correias, no seu já citado *Vocabulario de refranes*, inclui o seguinte provérbio: *Amor y Fortuna no tiene defensa alguna*. Eis pois um caso em que a música e a frase proverbial se juntam de modo a reforçar, de forma sintética, tanto o pensamento de Artada como a situação em que se encontrava Flérida, completamente impotente para resistir ao amor de D. Duardos.

No *Pranto de Maria Parda* temos um autêntico repositório de provérbios peninsulares. Aqui, o provérbio desempenha um papel decisivo: Maria Parda pede fiado e cada personagem justifica a sua negativa recorrendo a provérbios. Por esta via, através da codificação semântica do adagiário tradicional, constrói o dramaturgo o seu *Pranto* ficando o discurso artístico totalmente subordinado ao discurso proverbial, sendo a mensagem apreendida pelo conhecimento intrínseco que o auditório tem desse património comum. Mais uma vez, Gil Vicente utiliza a cultura tradicional como importante utensílio da sua linguagem dramática potenciada no seu sentido por mensagens que, sendo tão particulares como as ações dramáticas que se representam, partilham, ao mesmo tempo, dos significados gerais que os provérbios encerram nas suas fórmulas. Assim,

a Biscainha alega que «Dizem lá que não é tempo / de pousar o cu ao vento» e «agora tem vez a Guarda / e a raia no avento» que, conforme Carolina Michaëlis anotou, cruza dois provérbios: «Venho de Tomar e vou para a Guarda» e «Tudo vem a seu tempo e os nabos — ou a raia — em advento»⁴⁵ João Cavaleiro argumenta «que una cosa piensa el bayo / y otra quien lo ensilla» bem como que «quien su yegua mal pea / aunque nunca más la vea / él se la quiso perder». Por seu turno, Branca Leda responde: «dizem que em tempo de figos / não ha hi nenhuns amigos» e ainda «bem passa de guloso / o que come o que não tem». João Lumiar responderá com o «que nos ninhos dera a um ano / não há pássaros de ogano» bem como «que eu não me hei de fiar / de mula com matadura». Em Martim Alho ser-nos-á dito que «quem quer fogo / busque a lenha» e «quem quiser comer comigo / traga em que se assentar». Falula inclui na sua argumentação os seguintes provérbios: «Diz Nabucodonosor, / no Sideraque e Miseraque / aquele que dá grão traque / atravesso-o no salvanor» e «quem muito pede, / mana minha, / muito fede». Através destes provérbios, Gil Vicente edificou as razões para as negativas aos pedidos sucessivos de Maria Parda.

Agora, com a intervenção de provérbios, constatou-se, mais uma vez, o importantíssimo papel que tinha a cultura tradicional na construção da obra vicentina.

ENTRE O PROVÉRBIO E O CONTO⁴⁶

Recupero agora as observações que há pouco deixei em suspenso: o refrão que ocupa um lugar-chave e antecipa a própria «fábula» da peça

⁴⁵ *Notas Vicentinas*, IV, 1923, p. 291

⁴⁶ Entre outros exemplos da presença de versos vicentinos que remetem para relações com o conto tradicional, veja-se, por exemplo, o *Auto de Mofina Mendes*. «Um pote de azeite é paga de maus serviços e modo de inverter a sorte mofina de Mofina. A fala do amo anuncia uma ida à feira e a possível forma de prosperidade de Mofina. Tem sido assinalada a relação intertextual que este passo estabelece com textos anteriores e posteriores ao auto: a fábula indiana do livro V do *Panchatantra*, a versão castelhana do livro de *Kalilab e Dimnab* de Abdallah ben Almocaffa, o *Directorium humanae* de João de Cápua, o *Conde Lucanor* de D. João Manuel, por certo conhecido de Vicente visto existir na biblioteca real desde D. João I, *Las Aceitunas* de Lope de Rueda, um conto tradicional alentejano, *La laitière et le pot au lait* de La Fontaine e versões portuguesas desta fábula.» Maria João Brillhante, *Mofina*, Lisboa, Quimera, 1990, p. 23. Este conto corresponde ao 1430 «The Man and His Wife Build Air Castles», in Isabel Cardigos, *Catalogue of Portuguese Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2006.

teatral. Manuel Viegas Guerreiro publicou um estudo, em 1981, dedicado à Farsa de Inês Pereira onde, a partir de um conjunto de versões de um conto⁴⁷, estabeleceu o paralelo entre o tema tradicional e a obra vicentina. Aliás, no argumento, publicado numa folha volante quinhentista, ainda que sem data impressa, diz-se: «O seu / argumento he, um exemplo comum que dizem: mais / quero asno que me leue, que cauallo que me derrube.»⁴⁸

De facto, este relato, recolhido tanto em Espanha como em Portugal, apresenta claríssimas analogias com a obra vicentina de tal modo que a sua conclusão encerra em si o exemplo estampado na didascália.

O conto em si, independentemente das variações particulares e próprias de qualquer obra tradicional, narra a história de uma mulher casada que tinha amores com um clérigo ou ermitão. A fim de tentar descansar o marido do que, dizia ela, seria uma mentira, vai com ele visitar o amante. O marido leva-a às costas durante o caminho. De regresso a casa, cansada, continua a fazer de seu marido cavalgadura. Nalgumas versões, para além de transportar a mulher, carrega ainda duas lousas ou outros objetos. Pelo exposto, como escreveu Viegas Guerreiro

Gil Vicente trouxe o conto para a sua comédia, mudando o que devia ser mudado de acordo com o seu plano. A uma moça fantasiosa com pretensões a cortesã, que queria marido «avisado» e bem falante, não ficavam bem amores ilícitos com um guloso abade de aldeia, por isso lhe fingiu um antigo apaixonado, galante e aprimorado na arte de amar, como fidalgo ou escudeiro, que era ou não era. [...] Ante os enganos e desprezo de Inês, a quem fielmente servia, fez-se ermitão para sofrer em silêncio a sua *coita de amor*. [...] É um quadro perfeito de amor cortes, com os desenvolvimentos que sofreu o código amoroso cavalheiresco. [...] Mas não ficara o ermitão no sublimado culto de Cupido, [...] Inês [...] já tem o lavrador abastado que lhe

47 Cf. 1242A* «Carring Part of the Load (Relief for the Donkey)», in Isabel Cardigos, op. cit.

48 Cito aqui, excepcionalmente, por I. S. Révah, «Édition critique de l'Auto de Inês Pereira», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, II, 2, 1952, p. 208. Parece-me, tal como provou Révah, que entre muitos outros defeitos a *Copilaçam* apresenta didascálias extremamente fantasiosas. Este é, sem dúvida, mais um caso, pelo que prefiro considerar o que se encontra impresso no folheto que, aliás, já contém os elementos necessários para o estabelecimento de relações entre o provérbio e a obra vicentina.

dará vida folgada, asno que a leve, vai ficar agora com o «homem avisado» e bem falante que a console.⁴⁹

Recordemos agora os versos vicentinos que claramente têm por fonte o conto tradicional:

INÊS PEREIRA	Marido, aquele ermitão	1096
	é um anjinho de Deos.	
PERO MARQUES	Corregê vós esses véus	
	E ponde-vos em feição.	
INÊS	Sabeis vós o que eu queria?	1100
PERO	Que quereis minha mulher?	
INÊS	Que houvésseis por prazer	
	De irmos lá em romaria.	
PERO	Seja logo sem deter.	
INÊS	Este caminho é comprido;	
	Contai ua estória marido.	
PERO	Bofá que me praz molher.	
INÊS	Passemos primeiro o rio.	
	Descalçai-vos.	
PERO	E pois como?	
INÊS	E levar-me-eis ao ombro	1110
	não me corte a madre o frio.	

Põe-se Inês Pereira às costas do marido, e diz:

Marido assi me levade.
 PERO Ides à vossa vontade?

⁴⁹ «Gil Vicente e os motivos populares: Um conto na ‘Farsa de Inês Pereira’», *Revista Lusitana*, 2, 1981, pp. 48-49.

INÊS Como estar no paraíso.
PERO Muito folgo eu com isso.

INÊS Esperade ora esperade
olhai que lousas aquelas
pera poer as talhas nelas.
PERO Quereis que as leve?
INÊS Si.
Ua aqui e outra aqui. 1120
Oh como folgo com elas.

Cantemos marido quereis?
PERO Eu não saberei entoar.
INÊS Pois eu hei só de cantar
e vós me respondereis
cada vez que eu acabar:
pois assi se fazem as cousas.

Canta Inês Pereira:

Marido cuco me levades
e mais duas lousas.
PERO Pois assi se fazem as cousas. 1130

INÊS Bem sabedes vós marido
quanto vos amo
sempre fostes percebido
pera gamo.
Carregado ides, noss'amo.
com duas lousas.
PERO Pois assi se fazem as cousas.

INÊS Bem sabedes vós marido
quanto vos quero

sempre fostes percebido 1140

pera cervo.

Agora vos tomou o demo

com duas lousas.

PERO Pois assi se fazem as cousas.

(II, pp. 593-594.)

Depois do convincente estudo de Viegas Guerreiro resta, contudo, uma questão: conto ou provérbio? De facto, Gil Vicente utiliza um provérbio como ponto de partida da sua peça. *Más quiero asno que me lleve que caballo que me derrue* que se encontra documentado no *Vocabulario de refranes* e a própria designação dada por Gil Vicente — «exemplo» — é expressão por ele utilizada, correntemente, para os provérbios⁵⁰ (mas aplicável também aos contos durante a Idade Média). No caso da relação entre os provérbios e a lírica, como é bem sabido, muitos deles nasceram à luz de um conjunto de versos de canções. Em Gonzalo Correas podemos ver como é frequente encontrar-se expressões como «refrán que salió de cantar» ou «fue cantar»; também Margit Frenk lembrou as imprecisas fronteiras entre provérbios e *estribillos*⁵¹. Claro que o próprio romancero também deu origem a «elementos fraseológicos del lenguaje»⁵². Aqui, neste caso, inclino-me a que o conto que deu origem aos que hoje podem ser ouvidos na tradição oral poderia ter como sentença final o provérbio que Gil Vicente recordou na sua didascália. Como nota ilustrativa, veja-se como os *ejemplos* de *El conde Lucanor* incluem expressões como «et por que don Iohan touo este buen exienplo, fizo escriuir en este libro et fizo estos viessos que dizen assi: Por obras et maneras podras conosçer / a los moços quales duelen los mas seer»⁵³.

50 Cf. Maria Josefa Postigo Aldeamil, «Contribución al estudio de los refranes en Gil Vicente», *Paremia*, 6, 1996, p. 501.

51 *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 154-171.

52 Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 184-189.

53 Don Juan Manuel, *Obras Completas*, II, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1983, p. 184.

ALGUMAS NOTAS FINAIS

Como muito bem escreveu José Augusto Cardoso Bernardes, «a presença da cultura popular no teatro vicentino tem sido consensualmente realçada por quase todos os estudiosos»⁵⁴. Ele próprio recordará que

a presença da cultura popular na obra de Gil Vicente foi, [...], já operativamente comprovada, quer através do estudo da linguagem (Paul Teyssier), quer através da inspiração temática (Hamilton de Faria e Constantine Stathatos). A inspiração popular pode inclusivamente ser detectada tanto no domínio da sátira (recorde-se a este propósito a importância nodal que Pimpão atribui à farsa), como no que respeita ao lirismo (v. os estudos de Almeida Pavão e de Stephen Reckert sobre a lírica).⁵⁵

Pela minha parte, optei, numa perspetiva mais tradicional, por convocar um conjunto de géneros que ostentam o rótulo do «popular» de modo a observar a íntima relação que estabelecem com o texto vicentino e tentar entender o seu funcionamento quando incorporados num texto dramático independente dos mesmos. É claro que Gil Vicente não se furtou às preferências dadas, na sua época, à cultura tradicional; nem podia. A sua relação com um «público» obrigou-o, sem dúvida, a dar uma especial atenção ao gosto dos seus destinatários que, pela vastíssima documentação que conhecemos da corte dos Reis Católicos, nos traduz um enorme encantamento pela literatura tradicional ou tradicionalizante. Como sabemos, uma enorme viragem, na corte destes monarcas, deu-se nos campos da literatura e da música: os cancioneiros passam a estampar nas suas páginas numerosos romances e vilhancicos.

54 José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996, p. 333.

55 José Augusto Cardoso Bernardes, op. cit. No capítulo em que se inserem estas palavras, inscritas num subcapítulo intitulado «A cultura popular e o problema do 'Carnaval'», Cardoso Bernardes dedicar-se-á «à luz de novas coordenadas» — isto é, das «teses sobre a cultura popular defendidas por Mikhail Bakhtin» — a verificar a sua aplicabilidade ao estudo de Gil Vicente.

Contudo, curiosamente, o primeiro a plasmar no teatro este novo gosto foi Gil Vicente. Com ele, o teatro, para além de muitas outras novidades técnicas e estéticas, introduz uma novidade estrutural: normaliza-se a sincrética atitude de incorporar ao novo discurso artístico textos oriundos de outras fontes e registos. A dialética entre o *texto herdado* e o *texto novo* dá à obra de Gil Vicente um cunho verdadeiramente inovador: ninguém o fizera antes. Para isso, o dramaturgo português socorreu-se de versões de géneros tradicionais que circulavam pela voz de um coletivo epocal (prefiro esta designação à de povo, demasiado redutora) ou, essencialmente, em folhetos e cancioneiros (manuscritos ou impressos). Com eles, operou de duas formas: ou os incorporou, sem desvirtuar a pureza das suas fontes, ou, aproveitando-se de excertos ínfimos, os recriou com a mestria de quem se sente também elo da cadeia de transmissão da tradição. Asensio deu algumas pistas para a difícil decifração da autoria; Margit Frenk apontou outras para a determinação do texto tradicional «auténtico». O primeiro, no entanto, com excessivas dúvidas sobre a tradicionalidade dos textos vicentinos, a segunda, com demasiado otimismo na certificação do que é herança e do que é criação. Ambos, contudo, rendidos ao modo de soldar materiais diversos, oferecendo, graças à redundância artística, uma nova dimensão às suas obras.

Assim, o romanceiro e a poesia lírica tradicionais, bem como esses fragmentos poéticos que são os sentenciosos provérbios, se por vezes deram o mote, outras, encontraram em Gil Vicente um novo criador e, com ele, novos textos passaram a engrossar o caudaloso rio da tradição. Mas também através do conto Gil Vicente encontrou partituras para a «fábula» de algumas das suas obras ou, pelo menos, motivos que o ajudaram a preencher e enriquecer o sentido de algumas figuras ou de algumas ações.

A literatura popular teve, como se viu, um relevante papel na obra vicentina, e o seu pioneirismo já foi sobejamente destacado. Note-se como, curiosamente, alguns séculos depois, alguém que quis restaurar o teatro em Portugal também recorreu à cultura tradicional (tanto no drama como na poesia) e ainda que sob a capa de outras estratégias retóricas (os tempos já são outros) veio a ter o mesmo papel pioneiro.