

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Nuno Miguel Santos Meireles

***A VOZ QUE REESCREVE: FARSAS, COMÉDIAS E
MORALIDADES DE GIL VICENTE LIDAS COM O OUVIDO
EM MEDIAÇÃO VIDEOGRÁFICA***

PRELIMINARES PARA UM ARQUIVO DIGITAL PERFORMATIVO DO
TEATRO VICENTINO

Tese no âmbito do Programa de Doutoramento em Materialidades da
Literatura, orientada pelo Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes
e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2022

Nuno Miguel Santos Meireles

**A voz que reescreve: farsas, comédias e moralidades de Gil
Vicente lidas com o ouvido em mediação videográfica**
Preliminares para um arquivo digital performativo do teatro
vicentino

Tese no âmbito do Programa de Doutoramento em Materialidades da
Literatura, orientada pelo Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes
e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2022

Bolsa de Doutoramento **PD/BD/142766/2018**

PD + F PROGRAMAS DE DOUTORAMENTO FCT

Nuno Meireles

Ciência ID
B516-6E2B-4392

ORCID ID
0000-0001-5470-5741



Tese revista em fevereiro de 2023 com as sugestões do júri da Prova de Doutoramento (25 de Janeiro de 2023) presidida pelo Professor Manuel Portela, tendo como arguentes as Professoras Cláudia Marisa Oliveira e Francesca Rayner, e os Professores José Camões, Fernando Matos Oliveira e Paulo Pereira. Agradeço os seus comentários.

Resumo

O teatro de Gil Vicente, na sua encenação, pode ser considerado como um conjunto de palavras e vozes por entre signos teatrais não-linguísticos. O autor da presente Tese sugere que as peças vicentinas, em espetáculo, adquirem e oferecem novos significados, do mesmo modo que a voz materializará as palavras dos textos numa ecologia maior de signos. A emergência de sentidos novos proporcionados em cena é tida como reescrita do texto impresso. É proposta deste estudo que, pela representação, se dá a ler novos textos aos ouvidos do auditório das palavras vocalizadas pelos atores. A reescrita apresentada é encarada como enriquecimento do teatro vicentino, testemunhando a sua vitalidade. Os novos sentidos, como relevados ao longo do estudo, evidenciam concepções modernas de teatro, em particular do Teatro do Absurdo e do Teatro Narrativo. A análise de nove encenações do teatro vicentino, em amostras equitativas dos géneros de farsa, comédia e moralidade, é feita sobre filmes e vídeos, designadas por mediações videográficas. O trabalho organiza-se em três capítulos, distinguindo as diferentes mediações: registo executado durante o espetáculo; filmagem feita após o espetáculo; encenação criada para ser filmada diretamente, sem haver público no processo. Tira-se proveito da intermedialidade das representações analisadas para novas leituras do teatro Vicentino, propondo a encenação de Vicente como hermenêutica dos seus textos. A natureza das mediações, a metodologia adotada e os resultados alcançados permitirão apreciar, com novos elementos, a modernidade teatral de Gil Vicente, assim como a pertinência de um futuro arquivo digital “em linha” de encenações do seu teatro.

Palavras-chave

Gil Vicente, voz, leitura, encenação, intermedialidade

Abstract

Gil Vicente's theater, in its staging, can be considered as a set of words and voices among non-linguistic theatrical signs. The author of this Thesis suggests that Vincentian plays, in performance, acquire and offer new meanings, in the same way that the voice materializes the words of the texts within a bigger ecology of signs. The emergence of new meanings provided on stage is seen as a rewriting of the printed text. It is the purpose of this study that, through the representation, new texts are offered to be read by the ears of the audience of the words vocalized by the actors. The rewriting presented is seen as an enrichment of Vincentian theatre, witnessing its vitality. The new meanings, as revealed throughout the study, show modern conceptions of theater, in particular the Theatre of the Absurd and narrative Theatre. The analysis of nine stagings of the Vincentian theatre, in equitable samples of the genres of farce, comedy and morality, is made on films and videos, here called videographic mediations. The work is organized into three chapters, distinguishing the different mediations: recorded performances during the show; footage taken after the show; staging created to be filmed directly, without an audience in the process. This Thesis profits from the intermediality of the analyzed stagings for new readings of the Vincentian theater, suggesting the staging of Vicente as a hermeneutic of his texts. The nature of the mediations, the methodology adopted and the results achieved will allow us to appreciate, with new elements, the theatrical modernity of Gil Vicente, as well as the relevance of a future online digital archive of stagings of his theater.

Key-words

Gil Vicente, voice, reading, staging, intermediality

Agradecimentos

Dedico este trabalho à memória da minha mãe.

Esta tese nasce do palco partilhado com Margarida Fernandes, literalmente.

À minha família, pai, filhos, irmãos, madrinha e tia, agradeço terem sido ouvintes preocupados dos passos todos.

Agradeço reconhecido ao meu orientador, o Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes. O meu estudo seria incongruente, obscuro e bem incompleto sem a sua orientação atenta, generosa, pronta e sempre amiga.

Ao Coordenador do Programa Doutoral em Materialidades da Literatura, Professor Doutor Manuel Portela, e ao diretor do grupo *Vox Media*, Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre, agradeço o estímulo recebido. Dirijo igualmente os meus agradecimentos ao Professor Doutor António Sousa Ribeiro e ao Professor Doutor Paulo Pereira, pelas matérias inovadoras que souberam transmitir.

Agradeço aos meus pares de “turma”: Thales Estefani, Pedro Sá Valentim e Patrícia Reina, assim como à comunidade das Materialidades, em particular a Joana Fonseca, Sofia Escourido, Raquel Gonçalves e Tiago Santos.

Agradeço às pessoas que estiveram na base material deste estudo vicentino: António Augusto Barros, Rui Valente e Pedro Rodrigues d’A Escola da Noite; António Durães e Manuel Taboada, da ESMAE e da ESMAD, respetivamente; Paula Braga, do Centro de Documentação do TNSJ.

Agradeço à Professora Doutora Yvette K. Centeno que esteve na base imaterial desta tese, oferecendo, com afeto impagável, leituras e encorajamento.

Agradeço a Paulo Felgueiras, Sara Leitão, Raquel Oliveira e Abigail Ribeiro o seu companheirismo, afeto, palavras de conselho e de lucidez em especial nos períodos mais difíceis.

Agradeço antecipadamente aos leitores e leitoras deste trabalho.

Índice

Resumo	4
Abstract	5
Agradecimentos	6
Introdução	
O encontro do teatro vicentino com o teatro contemporâneo (em vídeo e em filme).....	9
Capítulo I – <i>Vox in Vivo</i>	
Introdução – Do fogo infernal à inversão <i>in Vivo</i>	59
1. <i>Embarcação do Inferno</i> (<i>Embarcação</i> /Barros-Russo) – “Se fosse ò fogo infernal / lá iria todo o mundo“.....	60
2. <i>Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra</i> (<i>Devisa</i> /Carinhas) – Brecht na comédia vicentina.....	85
3. <i>Auto da Índia</i> (<i>Índia</i> /Carvalho) – Inversão e cumplicidade.....	110
Capítulo II – <i>Vox in Vídeo</i>	
Introdução – Filmar o teatro que se fez.....	126
1. <i>Alma</i> (<i>Alma</i> /Carinhas) – <i>O Mito de Sísifo</i>	129
2. <i>A Tragicomédia de Dom Duardos</i> (<i>Duardos</i> /Pais) – Uma história de amor na “Terra do Nunca”.....	154
3. <i>Auto dos Físicos</i> (<i>Físicos</i> /Barros) – Vicente e absurdo no tapete de Brook.....	186
Capítulo III – <i>Vox in Vitro</i>	
Introdução – Gil Vicente filmado no currículo artístico.....	215
1. <i>Auto de Mofina Mendes</i> (<i>Mofina</i> /ESMAE) – A “Internacional” e a Virgem.....	218
2. <i>A Comédia de Rubena</i> (<i>Rubena</i> /ESMAE) – “Nũa pobre casa / toda relozia”.....	240
3. <i>Farsa de Inês Pereira</i> (<i>Inês Pereira</i> /ESMAE) – Humanização e absurdo.....	264
Em conclusão	
Absurdo e Narração ou o teatro contemporâneo no palco vicentino.....	287
Referências Bibliográficas	297
Anexo 1 Representações e Edições.....	305
Anexo 2 Inventariação preliminar de registos videográficos.....	341

Introdução

*O encontro do teatro vicentino com o teatro
contemporâneo
(em vídeo e filme)*

O teatro é um encontro¹. Encontro entre ator e espectador, assim como entre pessoas, formas e tempos. O texto em teatro, para um criador, pode ser encarado como um bisturi que revela algo de nós mesmos.

No entanto, sabendo do carácter experimental e moderno do teatro atual e da natureza epocal do teatro vicentino (1502-1536), podemos estranhar o encontro entre Vicente e algumas visões recentes do teatro.

O objeto de estudo desta tese será uma obra dramático-literária em situação de encontro, de representação. Nas encenações vicentinas dos nossos dias, poderemos detetar a presença do Teatro Pobre (de Jerzy Grotowski) e do teatro como espaço vazio (de Peter Brook). Pensaremos, portanto, naquilo que nos revela atualmente o texto vicentino a partir das suas representações.

Gil Vicente é, desde meados do século XX até ao ano de 2022, *o mais* representado dos dramaturgos em Portugal, frente a qualquer outro autor nacional ou estrangeiro, passado ou presente. Os textos de Vicente deram origem a 347 espetáculos (ou encenações individuais) a partir de textos da sua autoria², número que supera as encenações dos canónicos William Shakespeare (256), Molière (154) ou o mais moderno Bertolt Brecht (128). Podemos ver também que Vicente, em palco, ultrapassa as representações de dramaturgos contemporâneos, mesmo os vencedores do Prémio Nobel de Literatura, Samuel Beckett (120), Dario Fo (58) ou Harold Pinter (48).

¹ Segundo o teatrólogo e encenador Jerzy Grotowski (1933–1999): “My encounter with the text resembles my encounter with the actor and his with me. For both producer and actor, the author’s text is a sort of scalpel enabling us to open ourselves, to transcend ourselves, to find what is hidden within us and to make the act of encountering the others; in other words, to transcend our solitude. (...) For me, a creator of theatre, the important thing is not the words but what we do with these words, what gives life to the inanimate words of the text, what transforms them into the ‘Word?’” Cf. “Theatre is an encounter”, *Towards a Poor Theatre* (p.58).

² Segundo a base de dados do teatro representado em Portugal, CETbase. Veja-se o Anexo I. Note-se que os géneros mais cultivados por Gil Vicente não são atualmente representados em igual medida. Existe preponderância na encenação de farsas.

Preâmbulo

Nesta investigação concentro-me no encontro de Gil Vicente com o teatro contemporâneo. Darei algumas razões para valorizar esse encontro, assim como os motivos que podem explicar o interesse por Vicente na escola, na cena teatral e na investigação. Partirei do ator, aquele que dá voz e sentido, pois foi como ator que inicialmente me envolvi com Gil Vicente³.

Reconheço que representar ou ler Gil Vicente não é fácil. O choque inicial será com a palavra; a segunda onda de choque deriva do género dramático-teatral. Sem o entender, pressentimos um mundo por detrás das suas estruturas, situações, redondilhas, personagens, escassas indicações e passagens bruscas entre espaços e tempos. O léxico vicentino afigura-se-nos muitas vezes ambíguo⁴ e o seu lirismo escapa-nos. Os sentidos das frases confundem o leitor atual, sem que percebamos imediatamente a troça presente na farsa, por exemplo. Ao longo das peças, subsistem as dúvidas no leitor comum, de tal modo são diferentes os nossos valores dos valores da sociedade quinhentista. Muitas vezes queremos ler a nossa sociedade nos autos vicentinos sem distinguirmos o que é literal do que é caricatural⁵. Será difícil compreender se um auto trata de inversão de valores, de pregação ou de fantasia. Muito especialmente, entrar nas moralidades vicentinas assemelha-se a abrir a porta de sucessivas capelas com os seus santos, pastores e uma fé inquebrantável, inquestionável. Entrar nas suas grandes peças religiosas, como no *Auto da Alma* ou no *Breve Sumário da História de Deus*, será

³ *Projeto Vicente*, com A Escola da Noite, Coimbra Capital da Cultura, entre 2002/2003.

⁴ Um exemplo escolhido ao acaso é a palavra “nego”, que para Vicente tem o significado de “senão”. Muitas vezes, em espetáculo, tem sido confundido com a primeira pessoa do presente indicativo do verbo “negar”.

⁵ A *Farsa de Inês Pereira*, por exemplo, tende a ser interpretada anacronicamente: procura-se ver a emancipação da protagonista onde, segundo as normas da época, temos o seu contrário. Veja-se as *Ordenações Manuelinas* e as suas sucessoras, as *Ordenações Filipinas*, onde estão plasmados os valores que Vicente inverte nas suas farsas.

o equivalente a percorrer a nave de catedrais da grande arquitetura da Idade Média. Gil Vicente, distante no tempo, parece assim distante de nós sendo geralmente desconcertante para um ator. Significa dificuldade o entendimento e representação dos seus espaços e a elocução do ritmo dos seus versos. Estes, em particular, parecem opor-se à vivacidade de um diálogo da dramaturgia contemporânea ou da coloquialidade do presente. As personagens, percebemo-lo, não serão as *pessoas* com biografia do teatro realista e naturalista do século XIX. Também não são as *máscaras* ou os tipos da *commedia dell'arte*. Porém, desconcerta-nos que se assemelhem às figuras esquematizadas das dramaturgias mais recentes.

A somar-se aos desconcertos enunciados, inquieta que Gil Vicente seja raramente mencionado na maioria das Histórias do Teatro Europeu ou Mundial, com exceção da mais recente *História do Teatro Europeu* (2006) de Fernando Peixoto⁶. Autor sem retrato, descrições em vida, testemunhos diretos da sua atividade, Vicente parece ter existido apenas na forma de um livro. Tendemos a situar o Autor como “antigo”, na infância da arte teatral, sem que suspeitemos da maturidade do seu teatro. Lemos repetidas vezes que a partir de Gil Vicente se deu um decréscimo de vitalidade ou, pelo menos, de originalidade do teatro português⁷. Contudo, impera a desconfiança sobre a época de que Vicente foi figura de síntese⁸ e, desse modo, os quinhentos anos passados parecem exilar o teatro vicentino para sempre.

Além da historiografia, do ponto de vista da filosofia também tem havido escasso tratamento conferido ao dramaturgo, como se tivesse sido pouco estimulante em conceitos e ideias. Em estudos isolados, Joaquim de Carvalho procura identificar-lhe uma cultura e Eduardo Lourenço valoriza as

⁶ O autor dedica dez páginas a Gil Vicente, superando quantitativamente Shakespeare, equiparando-o a Molière.

⁷ Teófilo Braga, Luiz Francisco Rebello e mesmo Luciana Stegagno-Picchio, nas respetivas Histórias do Teatro Português que escreveram, sustentam um pessimismo sebastianista quanto ao teatro português. Aliás, o exíguo número de Histórias do nosso teatro parece expressar um desânimo contagioso na área.

⁸ Cf. A.J. Saraiva (1965).

suas matrizes religiosas. Ambos os estudiosos esclarecem pontos anteriores, convocados por Carolina Michaëlis de Vasconcelos e António José Saraiva. Na relação importante entre Gil Vicente e filosofia, temos duas contribuições pertinentes que, inexplicavelmente, não vingaram. Refiro-me ao citado António José Saraiva, assim como ao filósofo Agostinho da Silva⁹. Num texto tão impressionante quanto imprevisível (pois trata de introduzir a sua tradução de Plauto e Terêncio) este último filósofo declara que o teatro medieval tem “um fundamento não realista, atento não à vida ativa mas à vida contemplativa”. Valorizando expressivamente a espiritualidade, Agostinho da Silva observa que

o conjunto dos homens medievais é um corpo místico governado por um espírito santo; todo o ato da sua vida é ou deve ser uma comunhão em Deus; toda a graça de obra que se levanta é uma obra coletiva; a idéia de irmandade entre os homens passa além de todas as travas políticas e econômicas; há a recusa ao nacionalismo e a recusa à comunicação direta do indivíduo com Deus, desde que para isso se tenha de abandonar os irmãos que não os podem acompanhar. (SILVA, s/d: 22)

O mesmo estudioso desenvolve o seu pensamento acerca do teatro, particularmente na ligação ao sagrado:

O real supera o ideal, o profano sobreleva ao sagrado; e o teatro reflete essa ressurreição da vida antiga que se julgava inteiramente morta. As representações cada vez mais se afastam do âmago da igreja, as

⁹ De Agostinho da Silva, cito o Prefácio à sua tradução de Plauto e Terêncio, *A Comédia Latina*. No que diz respeito a Gil Vicente e ao teatro medieval, interessam especialmente as pp. 22-23. O filósofo apresenta o teatro das origens (no teatro grego) até ao teatro moderno, numa procura da idade de ouro, união do humano e do sagrado. Agostinho da Silva identificara precisamente o teatro grego com o teatro medieval, referindo o valor do teatro peninsular de Vicente, Lope de Vega e Calderón. De resto, acerca de Gil Vicente, desde Teófilo Braga, persiste uma visão positivista, laica e por vezes ferozmente anti-religiosa. São poucas e isoladas as referências que redimem o teatro medieval reconhecendo-lhe, por exemplo, os traços de espiritualidade, ritual e liturgia presentes no teatro antigo, especialmente o grego.

constituições dos bispados cada vez vão ser mais severas ante a invasão do profano; ainda um momento se representou na portaria dos templos; depois, já desfeito o encanto que as tomara, já plenamente na batalha da vida, as representações, quase sem lembrança do sagrado, fazem-se fora da igreja. Pareceu durante algum tempo que nem tudo se perdia e que, por um milagre, seria possível conciliar os dois elementos presentes, o da busca e o da unidade, o da religião e o da ciência, o da mística individual e o da mística da coletividade.

É este, provavelmente, o sentido profundo da ação dos portugueses e dos espanhóis, tentou-se uma ciência que vai certamente contra Aristóteles, mas que é de linha franciscana, isto é, que nunca daria, como deu a ciência protestante, o quase esmagamento da natureza humana; tenta-se uma forma de vida religiosa que dando liberdade aos voos do espírito individual, que, reconhecendo-lhe a presença de Deus, não deixa de insistir no entanto na idéia do Corpo Místico, da Igreja e na idéia dum Deus transcendente que assegure a inteligibilidade e continuidade do espírito humano.

Além de reenquadrar a fé e a Igreja como essenciais ao teatro medieval, Agostinho da Silva oferece uma importante reflexão sobre o teatro peninsular:

E é exatamente na península [Ibérica] que o teatro, por mais tempo, se conserva fiel às linhas gerais da Idade Média e se recusa a submeter-se às concepções romanas que, naturalmente, dada a similitude dos tempos, logo vieram e dominaram no direito, na economia, na política, e nas manifestações artísticas, que, por serem criação no tempo, tão fortemente lhe estão ligadas, portugueses e espanhóis lutam, com os seus místicos, os seus navegadores e exploradores, os seus artistas e os seus autores de teatro, com um Gil Vicente, um Calderón de la Barca ou um Lope de Vega, pela permanência dos ideais cristãos da Idade Média, sem prejuízo de tudo quanto era necessário para que se reconquistasse o paraíso perdido. (22-23)

O vicentista e historiador da literatura António José Saraiva oferecera e várias ocasiões (1942, 1956), por outro lado, uma visão filosófica da História

da Arte, especificamente do teatro. Saraiva expressa, a certa altura, uma filosofia da história do teatro muito crítica do “progresso em arte” em que, a propósito de Gil Vicente, diz haver saltos entre épocas e não uma evolução do menor para o maior (ou melhor). Corrige a comparação desajustada que tantas vezes se faz e fez do nosso Autor com Shakespeare, que diminui sempre Vicente. O estudioso tem em conta o valor maior da fé medieval, expressa nas suas obras de arte. Creio que Saraiva tenta emendar cem anos de uma percepção histórica e filosoficamente em voga desde Teófilo Braga. Recordemos as palavras iniciais da pioneira *Historia do Theatro Portuguez*, em 1873:

Alguns poetas, como Gil Vicente, tentaram a fundação do theatro nacional, deu-se este phenomeno no século XVI, justamente quando se consolidava o cesarismo, e o elemento *mosárabe* caía no último grao de atrophia. Por isso, foram baldados todos os esforços; a obra de Gil Vicente morreu com elle. A historia do nosso theatro é a narração d’este esforço sublime, mas infelizmente artificial e não continuado. (1873: 3)

Constatamos que vingou a ideia de Braga, não a de Agostinho da Silva ou a de António José Saraiva. Hoje, contudo, só podemos concordar com as visões da História do Teatro que os últimos defenderam. Haveremos de confirmar o acerto de Teófilo Braga a propósito de outras questões suscitadas pela obra de Vicente¹⁰.

Diz-se frequentemente que Gil Vicente será um caso isolado ou único na criação teatral portuguesa, nunca completamente explicado num contexto europeu¹¹. Tudo isto dificulta (ou impossibilita mesmo) encarar com

¹⁰ Nomeadamente a associação que Teófilo Braga faz entre G.V. e a confraria francesa dos Basoche. O historiador apelida mesmo Vicente de basoche.

¹¹ As duas exceções mais significativas, no meu entender, são os trabalhos de António José Saraiva (1942 e 1965) e de José Augusto Cardoso Bernardes (2006, 2018). Fernando Peixoto, já citado, na sua *História do Teatro Europeu* dá finalmente o espaço que faltava a Vicente num contexto historiográfico mais amplo.

criatividade tanto as palavras como as peças de Vicente. Raramente se lê todas as criações deste Autor sobre o qual parece tudo sabido, sem que saibamos muito dele, de facto. As perspectivas globalizantes são raras, desconhecidas da generalidade da população, incluindo dos atores que se encontrem a fazer Vicente¹². Os resultados artísticos e culturais que emergem de visões parcelares serão inevitavelmente enviesados. O próprio conceito de *autor* e autor literário do teatro foi objeto de revisão ao longo do século passado¹³.

Tudo o que enumerei informa o modo como se faz e ensina o teatro vicentino. Que fazer então dos quarenta mil versos de Gil Vicente e do teatro e época que sintetiza o nosso Autor? Esta interrogação parece não ter resposta satisfatória.

Em suma, fruto de variadíssimas circunstâncias, tem-se dado a Gil Vicente um lugar consideravelmente desconfortável.

Perguntamos: porque haverá um ator de se debruçar sobre este autor, pesem embora todas as reservas e contra-indicações que citei (e que circulam abundantemente)? Após ter falado da cena teatral e da formação escolar, sugiro uma resposta, fundamento pessoal e intelectual desta investigação.

O ator que interprete Vicente é convidado a ser um estudioso da época artística e dos estudos teatrais mais recentes. Como o músico¹⁴ que se dedique à Música Antiga (reportório dos séculos XVII e XVIII) o intérprete do teatro vicentino deve ter a sua criatividade informada sobre as convenções, poéticas,

¹² Cardoso Bernardes tem assessorado vários grupos e companhias de teatro nas suas criações vicentinas.

¹³ A afirmação de Jacques Derrida, a propósito de Antonin Artaud, é mortífera: “O teatro da crueldade expulsa Deus do palco.” (1995 [1967]:154) Leia-se, o teatro (a partir de Artaud) expulsou o autor da cena. Em *Escritura e diferença*. As vanguardas teatrais do início e meados do século XX, na sua busca da teatralidade, parecem ter expulsado de vez o autor, opondo-lhe o encenador. Desde meados do século XX, no teatro ocidental, têm tido muita vitalidade espetáculos que rasuram a função autoral do dramaturgo, optando um dramaturgista por colagens e criações coletivas, ou por colagem de cenas e um relevo maior dado ao momento, ao *happening*.

¹⁴ Penso concretamente em Hugo Sanches, diretor do *ensemble* de música antiga Bando do Surunyo, autor de “*Que Sonoramente Canta*” - *a música em línguas romance em Portugal no século XVII: estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra*, 2018. (tese de doutoramento).

materiais, palavras, circunstâncias e formas da época. Será incontornável que o ator de Vicente tenha de ser um leitor experiente e instruído, muito para lá dos preconceitos que enumerei acima. Como o intérprete de Música Antiga procura o amparo dos investigadores e se torna, ele próprio, em maior ou menor medida, um investigador.

Partindo da experiência de ator, optei formalmente pelo caminho da investigação para pensar Gil Vicente. Do mesmo modo, como professor de teatro¹⁵, encontro em Vicente um caso especial de inserção profissional, de originalidade e convivência com poderes, épocas, outros teatros, equilibrando texto e contexto. Concordo em absoluto com a avaliação de José Augusto Cardoso Bernardes¹⁶, quando afirma:

Não vale a pena acalentar ilusões: devolver vida e voz a uma criação teatral de há 500 anos requer algum esforço de compreensão histórica. Mas é necessário fazer esse esforço de alteridade, quer quando lidamos com espectadores quer quando se pensa nos alunos. Depois de vermos a peça e de nela termos pensado, ficamos bem mais preparados para entender os dilemas do Bem e do Mal: aqueles que eram próprios da sociedade quinhentista, em primeiro lugar; mas também (porque não?) aqueles outros que são característicos do nosso tempo.

Para tal, nem sequer precisamos de sair completamente do século XXI. Com os pés assentes no chão que nos coube pisar, apuremos o ouvido para escutar a sensibilidade e a moral de um outro tempo. Descobriremos que,

¹⁵ O que venho descrevendo de preconceitos sobre Vicente e Idade Média, comprovo pelo contato com alunos de teatro de gerações mais novas. A título de exemplo transcrevo o seguinte diálogo:

- O professor gosta da Idade Média?
- Sim, claro.
- Eu também. O professor sabe falar *medievalês*?
- Falar o quê?
- Medievalês: “Vós sabeis onde podemos encontrar repouso para a nossa equipagem?”

Em suma, pese embora investigações como a de Paul Teyssier sobre a língua de Gil Vicente, vimos a descobrir que o Autor falava... *medievalês*.

¹⁶ “A Barca do Inferno: o tempo de Gil Vicente e o nosso tempo” (2019).

afinal, esse tempo estranho não está ainda tão afastado de nós como à primeira vista pode parecer. (13)

O vicentista escrevera a propósito da *Barca do Inferno*, com implicações que abrangem todo o teatro vicentino.

O ator que interprete Vicente é impelido a ser um estudioso da época, dos géneros dramático-teatrais, do ritmo dos versos, da teatralidade própria do teatro vicentino. As últimas edições das obras do nosso Autor são claras e ousadas na sua disposição: *As Obras de Gil Vicente* (ed. José Camões, 2002), sugerem ao leitor que pontue. Na sua forma digital, juntamente com outros autores do séc. XVI (no sítio www.cet-e-quinhentos.com) provam como a edição de Vicente está na linha da frente das Humanidades Digitais no nosso país¹⁷.

Ao invés de apostar na dicotomia moderno *versus* medieval, nesta investigação concentro-me no encontro de Gil Vicente com o teatro contemporâneo¹⁸. Tampouco faço a oposição entre texto e encenação filmada (ainda que reconheça tratar-se de objetos de estudo diversos, em rigor) evitando discutir se está mais ou menos correto o espetáculo tomando o texto como *doxa*. Considerei como legítimos e consistentes os trabalhos examinados, aceitando todos os sentidos que os espetáculos ofereciam. Como o ator que descobre sentidos na frase que diz, colho dos espetáculos sugestões que iluminem sentidos dos textos. Parece inconciliável, à primeira vista, o

¹⁷ Editadas em 2002, sob a direção científica de José Camões são resultado de um trabalho de décadas que começou com Osório Mateus. Têm em mente a cena e a voz do ator. Urge, para o leitor e criador interessado, uma edição que continue clara na disposição, e seja informativa para auxiliar o nosso entendimento e recriação, em consequência. O melhor exemplo será o das edições do Teatro Antigo (Eurípedes, Aristófanes, Menandro, Plauto e Terêncio) com amplos comentários às traduções informadas. As edições, em colaboração entre a Imprensa Nacional e a FLUC (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos), dão uma ideia do que poderia ser a nova edição das obras de Gil Vicente. Penso numa *edição Camões* atualizada, com comentários esclarecedores, para lá das simples notas de texto que fornecia, por exemplo, a edição Sá da Costa em 6 volumes (1957-1958).

¹⁸ Deixo para um trabalho futuro o estudo das relações das encenações contemporâneas com o teatro medieval. Ou seja, deixei esse olhar retrospectivo para outras ocasiões, preferindo desta vez um olhar sobre o teatro que se faz agora.

Livro das Obras (1562), de Gil Vicente, e a *Teoria do Teatro Moderno*, de Pedro Barbosa (2003). Como tentarei demonstrar, são complementares¹⁹.

O teatro e a teatralidade, entendidos como *aqui e agora* (os mesmos espaços e tempos para ator e espectador), permitem avaliar muito melhor o teatro vicentino, no presente, seja em forma escrita, como em cena²⁰.

O teatro vicentino circula agora com meios digitais de dois modos:

1. Em edição eletrónica (www.cet-e-quinientos.com);
2. Em filmes transmitidos em *streaming*.

As duas mediações têm em comum as palavras vicentinas. Contudo, as representações filmadas propõem um padrão: as peças são agora de vários autores, indo de Vicente a Beckett.

A voz que reescreve: farsas, comédias e moralidades de Gil Vicente lidas com o ouvido em mediação videográfica

O título enunciado remete para várias preocupações e propostas. Vejamo-las por partes.

¹⁹ Barbosa, investigador em semiótica, ofereceu uma definição de teatro partindo da teoria da informação e de variados casos de encenações (de Grotowski, de Peter Brook). O investigador propõe que o teatro se define, em rigor, pela presença simultânea de ator e espectador, partilhando espaço (E, e) e tempo (T,t)(2003:78). E sintetiza a noção na fórmula:

$$\text{TEATRO: E x T = e x t}$$

Barbosa, nas mesmas páginas, explica-nos que “No teatro existe coincidência, no tempo e no espaço, entre actores [E, T] e espectadores [e,t]. A *relação comunicativa* caracteriza-se assim pelo facto de o envolvimento espaço-temporal dos emissores ser o mesmo envolvimento espaço-temporal dos receptores. (*idem*)”. Tirarei proveito, de forma lata, da formulação citada.

²⁰ Não cabem aqui as aceções de teatralidade ou o que se vai descortinando da teatralidade do século de Gil Vicente de que existem trabalhos recentes, muito aturados. Cf. Tatiana Fabra, *Hacia el actor profesional en el teatro peninsular del Renacimiento* (2015).

- A formulação *a voz que reescreve* remete para a sugestão de novos sentidos por meio do espetáculo, pelo elemento mais imaterial da representação, na voz como audível recriação dos versos vicentinos.
- “*Farsas, comédias e moralidades*” indica a atenção dada aos géneros dramático-teatrais no teatro vicentino.
- “*Lidas com o ouvido*” faz referência a John Cayley (2017):

As an applied grammatologist, the writer of this essay [Cayley] proposes that we eschew any unwarranted qualitative linguistic-philosophical distinction between writing and speech. Language is medium agnostic, although the human animal, as language co-creator, is not. Regardless, to ‘read,’ in our philosophy, is, precisely, to transmute perceptible forms — consisting of any material substance — into language. (83)

“Ler” será, transmutar (ou transformar) formas perceptíveis, orais (ou gráficas), em qualquer material (ou mediação) em linguagem. Ouvir ou assistir ao teatro vicentino será lê-lo, ler com o ouvido.

- “*Mediações videográficas*” especifica o objeto tratado como meio do teatro de Vicente.
- O subtítulo *Preliminares para um arquivo digital performativo do teatro vicentino* contém em si duas aspirações:
 - a) chamar a atenção para um tempo presente e para a virtude de um arquivo do teatro representado, digital e acessível;
 - b) anunciar também, nos termos práticos e de aplicação do conhecimento, o *arquivo digital de espetáculos vicentinos*, objetivo para o qual gostaria de apontar este trabalho em desenvolvimentos futuros²¹.

²¹ “Preliminares para uma edição crítica das obras de Gil Vicente” era o subtítulo das *Notas Vicentinas*, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, publicadas em 1949. Para o subtítulo de *A voz que reescreve*, glosa o subtítulo de D. Carolina, agora como *Preliminares para um arquivo digital performativo do teatro vicentino*. Cf. VASCONCELOS (1949). A filóloga

De que teatro falamos, todavia?

Poderíamos referir e caracterizar o teatro de Gil Vicente de muitos modos: por um lado, como teatro de facto, na sua existência atual em palco; e, por outro lado, como *corpus* de textos dramático-teatrais, considerando as suas matrizes genológicas.

Ao falarmos do primeiro traço, da representação teatral de Vicente, estamos a referir uma existência enquanto espetáculo, mas mais especificamente enquanto teatro investido de atualidade.

Ainda que Vicente surja em lugar de destaque em número de representações, importa notar que as mesmas vozes e espaços que representam o nosso autor também fazem muitos outros autores, numa confluência de escritas e estilos ou, mais importante, visões do mundo e do teatro. A convivência entre Vicente, Beckett e Brecht nos mesmos palcos e tempos sugere muito bem o encontro com o teatro contemporâneo a que me referi. Se atentarmos nas entidades que se dedicam (e dão voz) ao teatro vicentino, encontraremos teatros nacionais, companhias independentes, escolas de formação de atores, assim como companhias amadoras ou escolares, portuguesas e brasileiras, o que atesta a vitalidade e sobrevivência dinâmica de Gil Vicente. A presença regular em cena do nosso autor vem dizer-nos que se trata de um teatro vivo, pois é-lhe dada voz para ser escutado agora. Como veremos, Vicente torna-se teatro dirigido especialmente para o tempo presente.

não chegou a concluir a empresa dessa edição crítica, que ainda está por cumprir e continua sendo reclamado. Cf. “Os estudos vicentinos”, de José Augusto Cardoso Bernardes, particularmente nas pp. 505-509, no recente *Compêndio Gil Vicente* (Bernardes & Camões, eds. 2018). A mediação videográfica em suporte digital seria impensável para D. Carolina, mas já não para nós. Não sendo a plataforma videográfica o meu foco imediato – que é concetualizar uma poética da voz/criação contemporânea em Gil Vicente a partir da encenação dos seus principais géneros –, considero esta investigação de doutoramento o preliminar para tal arquivo (que exigirá levantamento de dados, curadoria e implementação). A plataforma ou arquivo seria sem dúvida um oportuno projeto de pós-doutoramento para qualquer investigador ou centro de investigação.

Nas representações do teatro vicentino, havemos de nos concentrar nas recriações mais autorais, ou seja, naquelas em que as encenações *recriam* o teatro de Vicente dando justificações, ideias, formas, sentidos novos às frases, versos, diálogos e cenas. Tudo isto afirma a teatralidade vicentina que vemos pulsar, ainda que mult centenária, levada à prática e surgindo à nossa vista pelos criadores de teatro.

Será no sentido de *recriação* que entendo e analiso a *reescrita* pela voz neste estudo. Imagine-se que a voz, na representação, *escreve* no seu público: oferece à leitura dos respetivos espectadores os enredos, as palavras, os versos, as personagens. Neste ato de indução do espetáculo no seu público ouvinte, reformulam-se e re-significam-se as peças. Mais profundamente ainda, em *recriação/reescrita* alteram-se os géneros dramático-teatrais que Gil Vicente cultivou. A alteração e a nova forma devem-se, sem dúvida, à nova autoria pelo encenador, figura que aglutina os elementos do espetáculo e lhe dá um novo projeto. Esta figura moderna (existindo com variações, desde o início do século XX) é preponderante e fator principal da reescrita de qualquer texto ou peça, dado equivaler a uma nova autoria. A participação do encenador traduz-se, nos casos de estudo que analiso, em nova interpelação do teatro vicentino com o mundo. Recupero a interrogação inicial: de que teatro falamos, todavia? Isto equivale a perguntar, tendo em conta as suas representações, que teatro será reformulado em bocas, vozes e formas nossas contemporâneas, tornado nosso contemporâneo também?

Vimos brevemente o teatro vicentino em cena, atualmente. Se pensarmos no seu aspeto literário-dramático, podemos dizer que o teatro vicentino, nas suas matrizes, é um teatro organizado e projetado por géneros, conforme notou a crítica²². Cada género da época está expressado no teatro

²² Nas cerca de 44 obras vicentinas, serão cerca de 17 autos religiosos, com 9 farsas e ainda 17 textos que caberão na designação de comédias. Os géneros do teatro vicentino têm estudos anteriores por Saraiva (1965) e Mendes (1990), a que Cardoso Bernardes (particularmente, 2006 e 2018) acrescentou um relevo e centralidade muito maiores. Também Óscar Lopes vira a abrangência da moralidade, resumindo que na “estrutura

vicentino, discurso com que falava no seu mundo, segundo José Augusto Cardoso Bernardes²³. Por consequência, pensar o teatro de Gil Vicente de modo estrutural será refletir sobre o funcionamento dos seus géneros principais: farsas²⁴, comédias/tragicomédias²⁵ e moralidades²⁶. Pela descrição dos géneros notamos claramente as ligações com a cultura teatral da Europa quinhentista, com a tradição e a tratadística, assim como a exploração vicentina que se ia firmando. Vejamos noções sintéticas. Sobre a Farsa, diz Cardoso Bernardes que se trata de

Género do teatro medieval europeu, caracterizado pela mecânica do Engano, por uma intriga curta e concentrada, por um reduzido número de personagens e pela verosimilhança de situações. Gil Vicente cultivou o género desde muito cedo (*Quem tem Farelos* pode ter sido representada em 1506 e *Índia* em 1509) e prolonga esse seu apego até ao final da sua carreira (a complexa *Floresta de Enganos*, de 1536, sugere um curioso compromisso entre a farsa e a comédia). Ao vazo cómico e burlesco dentro do género,

dramática vicentina, a linha de terra tem abaixo de si a sátira costumbrista, mas o fecho da abóbada é sempre uma alegoria moral religiosa” (p. 110). Quanto aos géneros rigorosamente religiosos, encontramos semelhanças entre a Moralidade e o Mistério, pela semelhança dos temas e didatismo. Cardoso Bernardes, no mesmo “Glossário”, aponta o Mistério como “Género do teatro medieval centrado na representação de cenas bíblicas, envolvendo normalmente as personagens centrais da história da Salvação.” (p. 219). Dá como exemplo de mistério vicentino *Diálogo sobre a Ressureição* e *Auto da Cananeia*, em especial *História de Deus*. Abordaremos os dois tipos mencionados de moralidade (político-social e alegórica) com o *Auto da Barca do Inferno* (cap. I) e *Auto da Alma* (cap. I), assim como o mistério *Auto da Mofina Mendes* (Cap. III).

²³ “Glossário” in *Gil Vicente*, 2008.

²⁴ Teremos oportunidade de analisar a farsa da *Índia* (Cap. I), dos *Físicos* (Cap. II) e ainda de *Inês Pereira* (Cap. III) em que se discute a “verosimilhança de situações” e a “componente satírica” dos respetivos espetáculos.

²⁵ Faremos precisamente a análise de *Devisa* (Cap. I) e *Rubena* (Cap. III), e ainda da *Tragicomédia de Dom Duardos* (Cap. I e II), em que será relevado o aspeto cénico das respetivas “fábulas fantasiadas”. Note-se que não se faz, para esta tese, especial distinção entre Tragicomédia e Comédia, encarando indistintamente as duas designações com as suas características tão semelhantes (como veremos em *Duardos* e *Devisa*, original e respetivamente intituladas “Tragicomédia” e “Comédia”).

²⁶ Abordaremos os dois tipos mencionados de moralidades (político-social e alegórica) com o *Auto da Barca do Inferno* (Cap. I) e *Alma* (Cap. I). Será posta em questão, nas encenações, a “destrinça rigorosa entre o Bem e o Mal”, assim como os contornos da “representação alegórica” particularmente no *Auto da Mofina Mendes* (Cap. III).

Gil Vicente adiciona sistematicamente uma componente satírica e moralizante, que ganha ainda mais sentido quando é avaliada no cômputo global da obra. Nesse plano, a farsa deve ser contraposta à moralidade (214-215).

Paralelamente à farsa, sobre a Moralidade, diz-nos o mesmo estudioso

Género marcante do teatro medieval francês, caracterizado pela intenção didática, pela distinção rigorosa entre o Bem e o Mal e pela representação alegórica. Mais longas do que as farsas e gozando de menor favor do público, as moralidades constituíam, na Europa de Quinhentos (assinalada por grandes querelas teológicas), uma via privilegiada de catequese. Existem pelo menos dois tipos de m[oralidade]: a m[oralidade] alegórica e doutrinal, que se define pela densidade da mensagem e pela exclusividade da alegoria, e a m[oralidade] político-social, que envolve personagens verosímeis, subordinadas, por vezes, a uma disposição narrativa. Gil Vicente cultivou essencialmente o segundo tipo (*Feira, Barbas, Sebila Cassandra*, etc.), sendo *Alma* o único exemplo da moralidade doutrinal.

O estudioso chama-nos a atenção para a vantagem em proceder a uma leitura integrada do teatro vicentino, declarando que, na sua globalidade, o teatro vicentino pode ser identificado com uma espécie de moralidade transversal, “na medida em que nele se observa uma evidente intenção doutrinal e didática e uma delimitação entre o que deve ser louvado e o que deve ser repreendido.” (pp. 218-219).

Ainda sobre a Comédia, importa saber que se tratará de contornos menos definitivos, dado ser algo novo no seu contexto medieval. Cardoso Bernardes informa que se tratará de

Género de ascendência greco-latina, reabilitado pelo Renascimento italiano. Caracteriza-se pela presença de uma intriga complexa, envolvendo situações e personagens cómicas, e ainda pela incorporação de referências

sociohistóricas. Em Portugal e em vernáculo, a C[omédia] é primeiramente cultivada por Sá de Miranda (*Estrangeiros* e *Vilhapandos*) logo seguido por António Ferreira (*Bristo* e *Cioso*). Em Gil Vicente, que se situa à margem desta matriz, encontramos a conceção medieval do género. Menos codificada e menos objeto dos tratadistas, a C[omédia] pressupõe uma fábula fantasiada e de desfecho positivo, onde intervêm quase sempre cavaleiros e personagens mitológicos (*Devisa da Cidade de Coimbra, Viúvo e Rubena*). (210)

As comédias vicentinas englobam temas, personagens, enredos, valores estéticos e retóricos às novelas de cavalaria, género popular na sociedade ibérica quatrocentista e quinhentista. Acrescentemos as palavras de Aníbal Pinto de Castro. Em breve mas esclarecido texto²⁷, o estudioso identifica linhas temáticas:

Perdendo a agitação das aventuras guerreiras, os textos [novelas de cavalaria] nos quais Gil Vicente dramatizou matérias próprias desse género convertem a agitação dos cavaleiros na ansioso *quête* dos amadores. Mais do que isso, porém, representam duas novas realidades estéticas: uma noção muito clara, por parte do “trovador e mestre da balança” [Gil Vicente], de como os temas e géneros, mesmo quando vivos, evoluíam e se tornavam excelentes meios para dar expressão a formas de conteúdo novos, mais consentâneos com o gosto e os hábitos sociais de cada tempo. E uma demonstração do seu versátil virtuosismo estético, eloquentemente provada através da sua capacidade retórica e poética de, para as mesmas matérias, encontrar noutros géneros as estruturas mais adequadas ao desenvolvimento dos conflitos e os estilos mais próprios para traduzir, mesmo a fingir, os sentimentos de uma sociedade pela boca de personagens arrancadas da fábula e tornadas vivas, no tablado da acção dramática, pelo artifício metamorfoseante do seu génio. (30)

²⁷ “As Dramatizações Vicentinas da Novela de Cavalaria”, 2003: 13-30.

A *quête* (busca) do Amor, a retórica, e a atenção à atualidade cultural quinhentista, norteiam a produção vicentina das comédias.

Acerca da designação “Tragicomédia”, há menor consenso. Parece haver uma fluidez ou trânsito entre esse gênero e as características da Comédia. Por exemplo, apesar de ser intitulado como Tragicomédia, encontraremos na *Tragicomédia de Dom Duardos* os atributos da Comédia com “uma fábula fantasiada e de desfecho positivo, onde intervêm quase sempre cavaleiros e personagens mitológicos” como na *Comédia de Rubena* ou *Devisa da Cidade de Coimbra*. Considerando de momento indistinguível a Comédia e a Tragicomédia (com a farsa e a moralidade), nesta investigação relevarei alguns traços característicos de cada um dos três gêneros citados do teatro vicentino, que enquadrarão o nosso olhar (ou escuta).

Em primeiro lugar, nas moralidades, importa observar a distinção entre Bem e Mal, assim como a sua visão didática sobre o Homem no mundo. Refletir a leitura do teatro vicentino como “moralidade transversal”, como nos diz Cardoso Bernardes, significa ponderar a obra como macro texto na sua relação com o mundo.

Em segundo lugar, sobre a Comédia, tenhamos em mente a sua narratividade e a sucessão de aventuras. Pela interação com o mundo atual vemos como a narratividade será um traço particularmente característico desse Gil Vicente, tornado nosso contemporâneo.

Em terceiro lugar, será fulcral assistirmos, na farsa, à inversão dos valores sociais/morais (a esposa de *Índia*, o clérigo de *Físicos* ou a Inês Pereira da farsa homónima). Nos casos que apresento, a verosimilhança de situações da farsa é posta em causa sob a forma de espaços cénicos, sons, gestos, posições e movimentos dos atores e, claro, a vocalização.

A mediação videográfica de Gil Vicente entre duas datas: 1957 e 2022

Neste estudo analiso gravações, vídeos, filmes de encenações. A escolha de espetáculos em forma filmada tem a sua razão de ser na nossa História cultural mais recente. Encontramos uma prevalência do teatro vicentino em vários *média*, particularmente em vídeo e filme, tão recuada e inovadora quanto a estreia da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP).

Proponho três datas (1957, 1996 e 2022) para descrever as filmagens do teatro vicentino.

Localizamos um marco inicial de um Gil Vicente *filmado* no ano de 1957, na abertura do canal RTP, em que se transmite a representação pelo ator Ruy de Carvalho do *Auto da Visitação*²⁸.

Quase quarenta anos mais tarde, em 1996, o Teatro Nacional São João decide editar em filme a encenação de Ricardo Pais da *Tragicomédia de Dom Duardos*. Com o dito espetáculo, inaugurara Pais o primeiro mandato à frente do teatro portuense e, com o filme²⁹, a instituição começaria a comercializar filmes dos espetáculos próprios.

Dando um salto para 2022, os alunos da Licenciatura em Teatro da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (Politécnico do Porto) fazem duas versões da *Floresta de Enganos* em estúdio, para ser filmado em multicâmara e transmitido em linha. Também este “Projeto Vicente” se reveste de pioneirismo, dado ser caso único em Portugal de encenação sistemática (e anual) de textos de um único autor para filme e *streaming*.

Nestes três exemplos e datas temos três modos de filmar o teatro de Gil Vicente:

- a) a transmissão do espetáculo ao vivo;

²⁸ Renomeado *Monólogo do Vaqueiro*, em tradução de Afonso Lopes Vieira, com uma aparatosa e bem cuidada realização televisiva de Álvaro Benamor.

²⁹ Foi gravado sem público, numa modalidade a que chamei *Vox in Video*, título do segundo capítulo e categoria desta investigação.

- b) a filmagem sem público de uma encenação;
- c) a difusão em linha (*online*) de um espetáculo.

Os exemplos demonstram os vários tipos ou categorias da mediação videográfica que tem sido feita do teatro vicentino³⁰. Não se verifica, em Portugal, mediações semelhantes com nenhum outro autor ou forma de teatro. Para lá do seu contributo direto para o teatro do seu tempo, Vicente também contribui indiretamente, no nosso tempo, para novas formas e *média*.

Proponho que o teatro vicentino marca de modo significativo o meio audiovisual. Deste modo, Vicente afirma-se pioneiro:

- a) na criação teatral, entre 1502 e 1536;
- b) na impressão das obras, em 1562;
- c) no protagonismo das edições eletrónicas, em 1999;
- d) nas mediações videográficas de teatro português, em 1957, 1996 e primeira década de 2000, em *streaming*.

Este fenómeno, até à data, não tem despertado a atenção crítica, com pouquíssimas exceções³¹. A presente investigação procura, portanto, atualizar a análise do teatro vicentino com os meios (na dupla aceção de recursos e *média*) de que dispomos plenamente no século XXI. Além da

³⁰ Os três tipos de mediação organizam, nesta investigação, os casos de estudo. No capítulo I, *Vox in Vivo*, teremos “a transmissão do espetáculo ao vivo”; no capítulo II, *Vox in Video*, será abordada “a filmagem sem público de uma encenação”; e no terceiro capítulo, *Vox in Vitro*, analiso casos de “difusão em linha (*online*) de um espetáculo”.

³¹ José Alberto Ferreira abordara o arquivo de filmagens de espetáculos vicentinos de A Escola da Noite na sua comunicação (idédita) “Do vídeo no teatro, do teatro no vídeo: um estudo de caso”, 2017. Veja-se ainda a recente “Visitações Vicentinas (2021), debate transmitido em *streaming* no Dia Mundial do Teatro de 2021, com José Alberto Ferreira, Fernando Matos de Oliveira e eu próprio, em <https://www.facebook.com/105192449511343/videos/769507487284505>. Uma exceção mais recuada está na referência de Cardoso Bernardes às “Representações” (2006, p. 228) em Cassete Vídeo (a que acrescentam três *itens* de CD/Áudio e Banda Desenhada). Diz o estudioso: “Ao contrário do que sucede com os grandes autores espanhóis e franceses, por exemplo, as principais realizações vicentinas não se encontram ainda ao alcance do público” (*idem*).

publicação eletrónica dos textos vicentinos³², a difusão digital de filmes do seu teatro deve ser vista como mais um passo inovador para *realizar* o seu teatro³³.

Se tem havido um inevitável interesse pelos novos *media* (e novas tecnologias) nos estudos vicentinos³⁴, ainda nos situamos num verdadeiro deserto de reflexão acerca destes dados.

As encenações filmadas mostram-nos como se concretiza este teatro. Fazem-no dentro de uma nova relação entre meios, no que será intermedialidade. Temos uma noção breve e informada do conceito nas palavras de Chiel KATTENBELT³⁵:

Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect. Taken together, the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the corelationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored (29).

³² Refiro-me aos textos transcritos rigorosamente e com notas na *web* no sítio *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, no endereço expressivo de www.cet-e-quinientos.com. Gil Vicente não está apenas representado nesse conjunto exaustivo de textos do nosso primeiro teatro, está também presente de modo implícito como pioneiro dessa maneira de editar teatro: décadas atrás abriu caminho para os novos *media*, pela mão do seu editor José Camões, no CD-ROM *Obras de Gil Vicente* (1999). Podemos dizer que Gil Vicente tem estado na vanguarda dos novos *media* em Portugal desde a publicação do *Livro das Obras* (1562) até ao nosso presente, que é incontornavelmente digital.

³³ Trata-se, em Portugal, de experiência quase exclusiva para o autor quinhentista da parte de instituições de ensino superior (ESMAE/ESMAD –IPP), que abordaremos no Cap. III. Do mesmo modo, como [cet-e-quinientos.com](http://www.cet-e-quinientos.com) emerge de uma prática académica de investigação, os citados vídeos encenam Vicente como uma prática teatral, de formação de artistas.

³⁴ SILVA (2003) e REYES PEÑA (2003), respetivamente sobre a edição em CD-ROM e a bibliografia em suporte informático. FERREIRA (2017) sobre o arquivo e registo em vídeo dos espetáculos vicentinos. Veja-se o debate sobre as “visitações Vicentinas” citado atrás.

³⁵ “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships” in *CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN / CULTURE, LANGUAGE AND REPRESENTATION* · ISSN 1697-7750 · VOL VI \ 2008, pp. 19-29

Nas páginas que se seguem refiro algumas especificidades das mediações, referindo-as com a mesma materialidade do texto impresso: capaz de ser referenciado, verificado, repetível³⁶. Por enquanto, de modo a analisar o teatro vicentino nos nossos dias (em encontro com o teatro contemporâneo) tomo as gravações como fixação de encenações dos autos vicentinos, assumindo a limitação e as virtudes que resultam dessa perspetiva.

Teatralidade ou dramaticidade?

O teatro vicentino será representação e género dramático-teatral. Entendo por *representação* o espetáculo ou encenação, em que se desenvolve da teatralidade para cada obra. A teatralidade (a vicentina como qualquer outra) está para além de escolhas estilísticas, centrando-se na comunicação estética entre quem faz e quem assiste. Pensar a *teatralidade* explora artisticamente o *aqui* e *agora* entre atores e espectadores³⁷. Ocupo-me mais da encenação dos géneros vicentinos (moralidade, comédia e farsa) do que da *dramaticidade* das obras. Por *dramaticidade* refiro-me ao carácter dramático do teatro vicentino, entendido por nexos, observância de unidades, consistências de personagens³⁸. A dimensão dramática de Vicente tem sido bastante analisada. Ao percorrer a bibliografia crítica vemos a preponderância da análise literária, estética ou sobre a estrutura dramática do teatro vicentino³⁹.

³⁶ Guardo para trabalhos futuros a discussão de aspetos fílmicos ou da adaptação dos espetáculos vicentinos para filme.

³⁷ Pedro Barbosa refletiu de modo exaustivo sobre o assunto a partir da Teoria da Informação, demonstrando que a definição mínima de teatro consiste na copresença de atores e público. No seu estudo *Teoria do Teatro Moderno: a hora zero*, o autor citado serve-se dos exemplos de Jerzy Grotowski e do seu Teatro Pobre, assim como de Peter Brook para fundamentar a noção que acabo de expressar. Havemos de voltar a estes nomes mais abaixo.

³⁸ Penso, contudo, que na sua maioria as categorias citadas são alheias à obra vicentina, pois são categorias mais apropriadas ao teatro renascentista e abertamente aristotélico, ou mesmo ao teatro do período romântico.

³⁹ Volume V de *As Obras de Gil Vicente* (2002).

Rareiam ainda os trabalhos de investigação sobre a encenação de Vicente, seja numa perspetiva histórica ou nas suas recriações modernas⁴⁰.

Acresce que as palavras dos textos, pela voz da representação teatral, ainda que sejam as palavras do *Livro*, proporcionam novos sentidos. Em palco, com os mesmos textos do *Livro das Obras de Gil Vicente*, é certo que também se interpela, chora, grita, canta, sussurra, amaldiçoa, seduz, assusta ou troça. Tudo acontecerá em lugares, contextos, funções, direções e consequências escolhidos em função de cada espetáculo, sendo, portanto, diferente daquilo que podemos ler no *Livro*. Os versos vicentinos ganham vida e voz pelos intérpretes de hoje, com corpos, visões, pensamentos que se distanciam do século XVI vicentino. Contribuem para a releitura dos textos as sugestões produzidas pela voz em cena e proporcionam uma perspetiva do mundo para que falam, o nosso, afinal. Em palco re-significam-se as palavras vicentinas, emitindo/significando/escrevendo o seu teatro para os ouvidos do público. A “voz que reescreve” reflete o teatro do seu tempo com a assinalável capacidade de reinterpretar Gil Vicente, dando novos sentidos aos textos sem alterar as palavras, frases, versos. A constatação da diferença entre voz e palavra sugere a releitura dos textos vicentinos a partir do modo como são postos em cena.

A materialidade e imaterialidade da voz

O público de um espetáculo contacta pela primeira vez com o texto de uma peça teatral por aquilo que ouve, *lendo* assim a escrita, os versos e língua num determinado contexto, não só no século de Vicente como atualmente.

⁴⁰ Como encontramos estudos, na vizinha Espanha, sobre outros autores da mesma época, ofício e espaço ibérico. Cf. Mascarell, Purificació (2014): *El Siglo De Oro Español En La Escena Pública Contemporánea. La Compañía Nacional De Teatro Clásico* (1986-2011) (tese de doutoramento); Fabra, Tatiana Jordá (2015) *Hacia el actor profesional en el teatro peninsular del Renacimiento* (tese de doutoramento).

Constatamos em muitas representações teatrais que ouvimos vários sentidos das palavras, em diálogo com a ação cénica. A materialidade da voz é indispensável para a representação do teatro de Vicente, que se insinua desde a leitura do seu *Livro*⁴¹.

Ao abrirmos o livro das *Obras de Gil Vicente* (edição Camões, 2002) deparamo-nos imediata e precisamente com duas menções à voz, despertando a atenção do leitor que compreende a manifestação de algo mais amplo. Dois textos introdutórios para este teatro falam-nos da voz audível (da representação que vocaliza este teatro) e da voz ficcionada (atribuída pela ficção a seres imaginados, à capacidade de fazer falar a imaginação).

Refiro-me aos prólogos redigidos por Luís Vicente (p. 11) e pelo próprio Gil Vicente (p. 13), respetivamente editor e autor da *Compilação* ou *Livro das Obras*⁴².

⁴¹ É natural que Gil Vicente tenha tido uma atenção grande à voz e ao modo de conferir significados que ela especificamente assegura. A distinção entre “voz em Gil Vicente” e “voz da representação teatral” (entendida como a voz que reescreve) teve inicialmente a sua formulação no meu ensaio “Uma floresta de vozes” (2022). Nesse texto sugeri alguns exemplos de voz escrita, ou seja, da descrição presente nos textos de aspetos pertinentes de vozes: destinatários (vocativos), risos, gritos, intenções. Apresentava então a voz em Gil Vicente como “voz escrita/descrita”, sem especificar a ideia (e a consequência aqui proposta) da “voz que reescreve”.

⁴² Considero que se justifica a citação integral dos textos pelo seu valor informativo, assim como serem relativamente desconhecidos ou pouco referidos, com exceção da pertinente análise de Pedro Serra com que dialogarei a seguir. Vejamos cada um dos textos, seguindo a ordem por que estão publicados, começando pelo prólogo do filho editor. “PRÓLOGO DEREGLADO AO MUITO ALTO E PODEROSO REI NOSSO SENHOR DOM SEBASTIÃO O PRIMEIRO DO NOME, PER LUÍS VICENTE: É tam gloriosa cousa altíssimo rei e senhor nosso a fama daqueles que a tem e a tiveram que a toda pessoa geralmente faz desejo de a acrescentar e ressuscitar suas obras, e assi o fazem muitos, uns com contarem em prática suas cousas, outros com escreverem suas obras, outros trabalharem que venham à notícia de todos com as empreirem como foi aquele que apurou e alimpou e fez que fossem vistas e achadas as cousas de Homero, porque se ele nam fora perderam-se, e outros que tomaram a seu cargo o trabalho de serem pregoeiros daqueles que escreveram e fizeram obras dínas de serem apregoadas, sem outra obrigação mais que somente a curiosidade que tinham de quererem que se nam perdesse a fama de grandes homens. Quero dizer que se estes, nam lhe indo nisso nada o fizeram assi, que farão aqueles a que bate à porta a obrigação de seus antepassados, que suas obras são desejadas virem à notícia de todos. E ainda que as obras de meu pai nam tenham tamanho merecimento como tiveram as de outros poetas antigos e modernos tam celebrados em todo o mundo, todavia ainda que as deste livro fiquem muito abaixo destas por serem cousas alguas delas feitas por serviço de Deos, e todas em serviço de vossos

Luís Vicente, a certo passo, alia o prazer da leitura (“gosta muito delas”; “e as lê”) a um outro desfrute, o de “ouvir representadas”. Este duplo prazer (ou agrado) aponta para as duas mediações em causa: a leitura do impresso e a audição do teatro representado. Tem sido descuidado o testemunho acerca da representação, nos termos em que o faz, privilegiando a escuta e, por inerência, um teatro que se faz por meio da palavra e da voz.

Encontramos no texto de Luís Vicente uma das poucas referências à representação do teatro de Vicente e indícios de que se representaria o teatro vicentino passados vinte e cinco anos do desaparecimento do autor (c. 1537).

Neste Prólogo dirigido a D. Sebastião, o editor deixa implícito que será *pregoeiro* das obras do pai, tal como “outros que tomaram a seu cargo o trabalho de serem pregoeiros daqueles que escreveram e fizeram obras dinas de serem apregoadas”. Além da ideia do som em apregoar a fama através de um livro (atravessando distâncias, que hoje sabemos terem sido de cinco séculos), Luís Vicente constata: “E porque sei que já agora nessa tenra idade de vossa alteza gosta muito delas [das obras] e as lê e folga d’ouvir representadas, tomei em minhas costas o trabalho de as apurar e fazer imprimir sem outro interesse senam servir vossa alteza com lhas deregir e cumprir com esta obrigação de filho”. Sublinho a declaração “nessa tenra idade de vossa alteza *gosta muito delas e as lê e folga d’ouvir representadas*”, em que temos uma chamada de atenção à voz. Ficamos sem saber quem (ou onde se) representaria de modo a que D. Sebastião folgasse *d’ouvir representado*.

avós e de que eles muito gostaram era razão que se empressem. E porque sei que já agora nessa tenra idade de vossa alteza gosta muito delas e as lê e folga d’ouvir representadas, tomei em minhas costas o trabalho de as apurar e fazer imprimir sem outro interesse senam servir vossa alteza com lhas deregir e cumprir com esta obrigação de filho. E porque sua tenção era que se empressem suas obras escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas e ajuntara todas se a morte o nam consumira. A este livro ajuntei as mais obras que faltavam e de que pude ter notícia. E porque o prólogo que adiante vai deregido a el rei vosso avó que haja glória não houve efeito, esse, com o livro todo, ofereço a vossa alteza a quem nosso senhor acrecente e prospere a vida e estado por muitos anos.

Contudo, Luís Vicente releva, com a receção pelo ouvido em “ouvir representado”, a predominância do auditivo sobre o visual, característica medieval incontornavelmente inscrita no teatro de Quinhentos. Ampliemos a declaração de Luís Vicente: a voz neste teatro (em representação e em leitura) dará um acesso privilegiado aos seus sentidos. Com vista a explorar a potencialidade significadora da voz do teatro vicentino, retomarei frequentemente a formulação com que Luís Vicente captou o teatro vicentino: “ouvir representado”.

Vejamos de seguida o prólogo do Autor: “PRÓLOGO EM QUE O AUTOR DEREGLIA ESTA CÓPIA DE SUAS OBRAS AO MUTTO [alto e] EXCELSO PRÍNCIPE EL REI DOM JOÃO O TERCEIRO DESTE NOME EM PORTUGAL”. O texto, com o seu sugestivo título, tem múltiplas referências à voz, como já sinalizara Pedro Serra (2012, 2013). O investigador parte das menções e coloca algumas questões referentes ao uso da metáfora da voz no sintagma “voz autoral” de Gil Vicente presente no seu prólogo⁴³. No entanto, irei por um caminho diverso, optando por analisar o prólogo enquanto testemunho da imaginação teatral do Autor.

Sigamos o seu texto:

Os livros das obras que escritas vi, sereníssimo senhor, assi em metro como em prosa, são tam florecidas de cientes matérias, de graciosas invenções, de doces eloquências e elegâncias, que temendo a pobreza de meu engenho, porque nasceu e vive sem possuir nenhuma destas, determinava leixar minhas misérrimas obras por empremir, porque os antigos e modernos nam leixaram cousa boa por dizer, nem invenção linda por

⁴³ «Da cena à página», in Gil Vicente, *Autos: Índia, Barca do Inferno*, Inês Pereira, edição de Ana María García Martín e Pedro Serra, Coimbra, Angelus Novus · Centro de Literatura Portuguesa, 2015. O estudioso concebeu outros estudos sobre a voz: «Arqueofonia e língua do império na poesia pós-25 de abril: o caso de António Franco Alexandre», *Relâmpago. Revista de Poesia*, vol. 29-30, Fundação Luís Miguel Nava, 2012, pp. 81-109; «Voz do avatar, voz como avatar, avatar da voz», *Materialidades da literatura*, v. 3 n. 1 (2015): Artes, Média e Cultura Digital, pp. 11-22.

achar, nem graça por descobrir. Assi que, pera passar seguro da pena que minha ignorância padecer nam escusa, me fora fermosa guarida nam dizer senam o que eles dixeram, ainda que eu ficasse como eco nos vales, que fala o que dizem sem saber o que diz. Porém, querendo eu no presente preâmbulo ajudar-me do seu costumado estilo em querer louvar as excelências de vossa alteza como eles fazem aos senhores a quem suas obras endereçam, que farei?

Interessa encarar o texto de Vicente como um solilóquio em que tudo aponta para o Rei, seu destinatário, sob a forma dos vocativos “sereníssimo senhor”, “vossa alteza”.

Sendo certo que ainda que fosse em mi só a sua oratória tam facunda como em todos eles e me fosse traspassado o spirito de David, nam presumiria escrever de vossa alteza a mínima parte de sua magnífica bondade, de sua nobilíssima condição, de sua discreta mansidade, do perfeito zelo de sua justiça, da sua paz, da sua guerra, da sua graça, gravidade, conselho, sabedoria, liberalidade, prudência e finalmente do seu cristianíssimo firmamento.

Outrossi, querendo navegar pola rota do seu exórdio deles, pedindo a vossa alteza favor e emparo pera que minha enferma escretura nam seja ferida de línguas danosas, parece-me injusta oração pedir tam alto esteo pera tam baixo edefício, quanto mais que, ainda que dino fora de tam nobre emparo, tenho consirado que Cristo, filho de Deos, sob emparo de poderio eternal do padre e todos seus bem aventurados santos, nam passaram por esta vida tam livres que dos malditos detratores nam fossem julgadas suas divinas obras por humanas liviandades, sua santa doutrina por máxima ignorância, sua manifesta bondade por falsa malícia, sua santíssima graça por sorretício engano, sua excelsa abstinência por vil hipocresia, sua celeste pobreza por terreno vício.

Somos então surpreendidos por um trecho imaginativo e invulgar. Faço notar a menção de uma vocalidade imaginada, literária, exemplo de voz *dentro* da literatura:

Pois rústico peregrino de mi, que espero eu? Livro meu, que esperas tu?
Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera, tu calaras.

Todos entendemos que ninguém fala para um livro, muito menos a rogar que venha a responder a críticas ou objeções, usando a voz. Os livros, no verdadeiro sentido do real, são incapazes de ouvir, admoestar ou responder a repreensões. Continuará o Autor, recuperando o estilo do solilóquio:

Finalmente que, por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem propósito de exprimir minhas obras se vossa alteza mo nam mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria respeito a serem muitas delas de devação e a serviço de Deos enderençadas e nam quis que se perdessem, como quer que cousa virtuosa por pequena que seja nam lhe fica por fazer, por cujo serviço trabalhei a copilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade e que foi sempre mais desejosa de servir a vossa alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso. (13-14)

Da interrogação própria, Vicente passa a interpelar a própria *Compilação*: “Livro meu, que esperas tu?” O autor faz logo um rogo ou instrução ao livro: “Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera, tu calaras.” Vicente *sabe que nós sabemos* que um livro não fala nem ouve: o autor brinca com a voz, a sua e a do livro. Em torno do ato de falar, introduz desde já o sem-sentido na sua obra, importante faceta vicentina. Estaremos na presença da materialidade da voz: uma *voz na escrita* do teatro vicentino.

Em termos mais simbólicos, da imaterialidade da voz, Cardoso Bernardes⁴⁴ interpreta o Prólogo de Vicente deste modo:

Seria excelente que pudéssemos ouvir Gil Vicente a pronunciar-se diretamente sobre esta querela [da identificação estética de G.V., como clássico-renascentista ou como medieval]. Infelizmente, não existem textos seus que atestem uma tomada de posição taxativa.

Ainda assim, creio que não se pode falar de um silêncio absoluto e imperscrutável. De facto, algo se pode encontrar na *Copilaçam* que aponte para uma determinada posição do autor.

Refiro-me concretamente ao “Prólogo”, que, para além de uma certa moldura convencional, contém também várias lamentações e recados. (...)

Continua o vicentista, interpretando o texto vicentino:

O referido Prólogo parece encobrir a consciência de um grande desacompanhamento estético. E se assim é, parece lícito supor que essa solidão se fazia sobretudo sentir face aos cânones greco-latinos, precisamente aqueles que, ao tempo, vinham ganhando posição dominante tanto no gosto da corte como nos prelos. (...) Ora, todos sabemos, por experiência própria ou alheia, o quanto custa resistir a um cânone estabelecido e aclamado. Por isso, quando se fala da influência clássica na obra de Gil Vicente ocorre-me pensar que ele foi sobretudo um resistente. Deve aliás dizer-se que resistiu a essa como a outras novidades, tanto de carácter artístico como de carácter doutrinário e moral.

Num outro texto⁴⁵, C. Bernardes convoca uma sugestiva aceção de voz. Parte das peças iniciais de Gil Vicente, *Visitação e Pastoril Castelbano*:

⁴⁴ “Gil Vicente em modo de resistência” 2019.

⁴⁵ “*A compilaçam de todas as obras: o livro e o projecto identitário de Gil Vicente*” (2004-2005), 179-198.

A *Visitação* pode, pois, ter sido escolhida [para figurar como peça inaugural das suas obras de *devaçam*] tendo em vista o objectivo de servir de pórtico à intervenção continuada de uma *voz marcante* [sublinhado meu], essencialmente caracterizada em função de duas coordenadas:

– a *voz e a figura de um súbdito* [sublinhado meu] que identifica a presença dos desígnios divinos na família do Rei;

– a *voz de alguém que fala de fora para dentro da Corte* [sublinhado meu], reclamando legitimidade artística (o que, na época, significava também legitimidade moral). (180) (...) Meio ano depois, G. V. reaparece no palácio com outra peça. Ainda em castelhano e ainda em registo pastoril. Desta vez, porém, *as vozes surgem desmultiplicadas* I [sublinhado meu]. (...)

Com estes dois autos, representados no espaço de meio ano, ficam consagrados os créditos excepcionais *de uma voz e de uma figura que muito importava dar a conhecer à Corte* [sublinhado meu]. Mais do que isso: parece ficar configurada *uma voz autoral* [sublinhado meu]. (184)

Cardoso Bernardes termina evocando uma visão ampla da voz de G.V.:

O que essa voz propõe (aos espectadores coevos, em primeiro lugar, mas, logo depois, a todos os leitores, até aos nossos dias) é realmente um projecto memorial e identitário consubstanciado numa mensagem de natureza estética e moral. (189)

Proponho que haverá *ainda* outra voz a emergir dos textos vicentinos. Penso na *voz da reescrita* do mesmo teatro, pelas suas representações. A *voz escrita* em Gil Vicente será a voz que encontramos pela leitura, a relacionar com a voz dos atores na representação teatral, com a voz em cena no espetáculo. Sugiro que, nos casos em que se promovem outros sentidos, se pense numa *reescrita pela voz*⁴⁶.

⁴⁶ As vozes mencionadas, como vemos, têm manifestações e suportes distintos, o impresso e o corporal, o livro e o palco (cruzando, dialogando entre si, desencontrando-se, até). Por *voz escrita* no teatro vicentino englobam-se as menções, características, situações e destinatários *para quem* se fala, cala, chora, canta, grita, amaldiçoa, troça, hesita, titubeia, ri ou verbaliza altíssimo lirismo.

A releitura das encenações/mediações videográficas (como exemplos do teatro vicentino) será o objeto das conclusões de cada caso. Faltam-nos contributos nos estudos vicentinos⁴⁷ sobre os sentidos que aquelas palavras representadas constroem no mundo de hoje.

A voz que reescreve: questões

Partimos do ator, mais atrás. Pensemos a sua voz. Patrice Pavis⁴⁸ adverte-nos que “a voz do ator (essencialmente então a voz falada) não pode ser desassociada do corpo, do qual é um prolongamento, e do texto linguístico que ela encarna ou pelo menos leva.”

No mesmo sentido, Pierre Voltz descreve a voz em teatro como parte de um corpo que se organiza num espaço⁴⁹. A voz tem um sinónimo especialmente material e não se pode isolar atualmente, mesmo para um teatro da palavra (como o vicentino, na sua matriz), sendo um elemento da totalidade da encenação teatral de que faz parte.

A propósito de teatro da palavra e da globalidade que é o teatro vicentino, é ainda incontornável o trabalho de Leif Sletsjöe, intitulado *O Espaço Cénico em Gil Vicente* (1965). O estudioso sueco, que fora uma voz isolada nos estudos vicentistas, concluiu que os autos de Gil Vicente não se multiplicam em espaços e variedade verosímil de cenários. Percebemos, com Sletsjöe, como é preponderante a palavra no teatro vicentino pelo seu poder de sugestão, pela sua facilidade em gerar símbolos e metáforas. Aparte a

⁴⁷ Cf. Bernardes, 2018, “Os estudos vicentinos” (pp. 497-515) para uma perspetiva do que têm sido e quais as tendências presentes nos estudos vicentinos. Destaco, sobre a presente abordagem ancorada na estética teatral, que o estudioso declarara também se verem, atualmente, “alguns movimentos de renovação numa área que, aliás, durante muitos anos, permanece sequestrada pela história literária, quase imune, portanto, aos ventos que vieram fecundar as metodologias dos estudos teatrais e histórico-sociológicos” (p. 504). Sobre a produção dentro dos Estudos Vicentinos, consultem-se as sucessivas edições de Stathatos: *A Gil Vicente Bibliography (2005-2015)*; *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995) (With A Supplement for 1940–1975)*; *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*.

⁴⁸ *Dicionário de Teatro* (2003: 121).

⁴⁹ Verbetes “voix”, por Pierre Voltz in Corvin (pp. 1722-1724).

questão implícita sobre o que consta e falta nos textos a que temos acesso, será muito relevante que Sletsjöe nos conduza do texto à representação. O estudioso intuía a figura do Licenciado ou Argumentador como figura que pertence de tal modo à cena que nem chega ao impresso⁵⁰. Veremos adiante, nas sinopses de cada peça em estudo, como o investigador apresenta a intervenção (possível) do Licenciado.

De acordo com o pouco que sabemos da encenação dos autos nas suas apresentações originais, a palavra em Vicente parece construir os espaços da cena. Daí que seja sugestivo reconstruir os espaços a partir da palavra, igualmente. Se nos referirmos apenas ao fator sonoro (contornando a cena que o reconfigura), sabemos que Gil Vicente escreveu teatro para ser representado por meio de vozes, sendo dito, condição *sine qua non*. Só com um especial (e imaginativo) esforço de arqueologia da voz poderíamos recuperar o som das primeiras vozes que articularam os textos de Gil Vicente. Contudo, o *Livro* é um testemunho mudo, apesar de sugerir vozes e sonoridades, aguardando a representação viva para materializar sentido, pontuação, textura, identidade.

A voz resolve alguns enigmas da própria escrita vicentina, por outro lado. Sobre os versos de *Barca do Inferno*, Celso Cunha (1965) apontara como a sua irregularidade métrica seria resolvida quando falada, por meio de hiatos e sinalefas. Ou seja, no teatro vicentino a voz pode solucionar o que a leitura destes textos deteta como irregular, numa sugestão muito estimulante. Maria João Brilhante demonstra os sons presentes em *Quem tem farelos* (2003). Manuel Morais investigara a fundo as músicas presentes nos textos do teatro vicentino (2002/2003), assim como Stephen Reckert (2003) relevou traços de oralidade num dos autos, Pere Ferré (2018), mais recentemente, ocupou-se da

⁵⁰ Segundo estudos recentes, narrador, apresentador e até o ponto teatral seriam figuras habituais no teatro medieval. Cf. *The Narrator, The Expositor, And The Prompter In European Medieval Theatre*, 2007, coordenado por Butterworth.

cultura popular nos textos vicentinos, rastreando a presença de marcas de oralidade. Contudo, todos estes estudos ainda têm em conta a *voz em Gil Vicente*, aquela voz que lemos, referida atrás como uma *voz descrita*. O leitor procura ouvir a voz nestas palavras, e fazer equivaler literatura e voz, ainda numa exploração da *arqueofonia*, como referi atrás. Com os dados e tecnologias de que dispomos, é mais que oportuno indagar as vozes na sua materialidade, como parte do teatro.

Considerarei a palavra dita e voz sempre enquadradas nos outros elementos do espetáculo e da representação, como o gesto, o ritmo, o movimento, o figurino, o cenário. Tendo este contexto em mente, entendo que, em palco, os atores concedem, clarificam, intensificam, apõem novos significados às suas peças, não deixando de interpelar o mundo de agora. Importa, pois, questionar:

Que reescrita dos géneros *farsa, comédia e moralidade* pode sugerir a vocalização das palavras encenadas em mediação videográfica dos textos de Gil Vicente?

O teatro vicentino pode ser afetado e sugerido pela voz da representação, em dimensão tal que o reformulará numa “reescrita”. Dito de outro modo, numa farsa como o *Auto da Índia*, dizendo todas as palavras do texto, se assim o entender a sua encenação, a peça será para o seu público algo muito diferente de uma farsa. Poderá ser uma reescrita do auto, em que as palavras foram carregadas de novos sentidos e o género de novas formas. Na questão acima, assumo igualmente a mediação audiovisual em que analiso as encenações. A pergunta citada, extensa e pormenorizada, pode, todavia, ser resumida na seguinte síntese:

A que reescrita assistimos?

Por reescrita do teatro vicentino entendamos sempre a reformulação de sentidos para além das fronteiras dos seus géneros dramático-teatrais (sobretudo farsa, comédia, moralidade)⁵¹. Os sentidos a que me refiro serão, genericamente, visões do teatro e visões do mundo. É certo que toda a recriação ou encenação é uma reescrita mas repare-se: Gil Vicente escreve teatro dentro de regras e formas muito claras, farsas, moralidades e comédias (entre outros). Os seus géneros, bem característicos do teatro do seu Tempo, evadem-se da tratadística e encontram novos sentidos. Em Gil Vicente, atualmente, a *reescrita* é mais preponderante do que em outros casos da História do Teatro. Penso que o paralelismo mais justo será encontrado nas versões do Teatro Grego em sucessivas encenações nossas contemporâneas.

Contudo, as palavras ditas e representadas mantêm-se. Entendo que pensar os sentidos sugeridos pela *voz da representação teatral* (face audível da *representação*) será interrogar os sentidos das palavras reinterpretadas e recriadas em cena. O que nos leva a esta outra formulação:

Que teatro de Gil Vicente é este, de agora?

Refletir no teatro que se faz na atualidade a partir dos textos e géneros quinhentistas, vai levar-nos a uma identificação do teatro de agora, onde, proponho, encontraremos Vicente recriado com o mais contemporâneo dos autores.

Falamos de um teatro que vemos atento ao seu mundo. A relação deste teatro com o nosso tempo, levará igualmente a indagar:

Que mundo é este, agora?

⁵¹ Tomo sempre “reescrita” para lá do significado mais imediato de paráfrase ou adaptação de textos, operações textuais que (nesta investigação) não considerarei. Todas as encenações que analiso representam rigorosa e textualmente os versos de Vicente.

Por “mundo” entendo os temas, figuras e situações representados na amostra recolhida. Podemos pensar, por exemplo, que Igreja, como entidade, espaço ou conceito, veremos pela representação de *Alma*. Ou, ainda nos géneros e tópicos religiosos, que ideia de Virgem será transmitida pela recriação de *Mofina Mendes*. O mesmo podemos indagar acerca do tema do adultério e casamento como representados em *Índia* ou *Inês Pereira*. Também sondamos a resposta à pergunta sobre a forma do amor nas comédias/tragicomédias, como em *Duardos* ou *Rubena*. Apesar de ser seletiva a recolha ou amostra de espetáculos/filmes, parece-nos suficientemente ilustrativa para fundamentar respostas às questões enunciadas. As encenações e os seus filmes devolvem-nos significados para tudo aquilo de que fala o teatro vicentino. Ao longo desta investigação, procuro evidenciar os novos significados, muitas vezes imprevistos e, espero, sempre enriquecedores.

As questões citadas, mais específicas do meu objeto de estudo, desembocam numa outra questão, que se prende com a área de Estudos Avançados em que esta tese se insere:

O que são as Materialidades da Literatura?

Nas conclusões finais, sintetizo as sugestões colhidas, o resultado da metodologia, e avançar com uma hipótese de resposta. Responderei com maior segurança se assumir a parcialidade do meu contributo: de acordo com esta investigação sobre a voz e encenações modernas de Gil Vicente, **O que também são as Materialidades da Literatura?**

Justificação metodológica I – um corpus seletivo

Para análise, escolhi um *corpus* seletivo de filmes de (e a partir de) espetáculos, assim como de vídeos do teatro vicentino emitidos na *web*. Para levar a cabo o estudo de mediações videográficas (inevitável e desejavelmente, recriações contemporâneas de Gil Vicente), importou fazer uma recolha de encenações consideradas relevantes. Impõe-se, contudo, perguntar: relevantes em quê? Digamos que a sua relevância deriva da atualidade, representatividade, meios e sugestões. O arco temporal (dos filmes/vídeos) é extenso⁵² mas o *corpus* desta investigação resulta da escolha de produções mais recentes, dos últimos trinta anos, entre 1994 e 2019⁵³.

Os espetáculos selecionados vão desde as peças atualmente mais conhecidas do grande público (*Barca/Embarcação do Inferno, Auto da Índia, Farsa de Inês Pereira*) até outras menos conhecidas e representadas (*Tragicomédia de Dom Duardos, Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra, Auto de Mofina Mendes, Auto dos Físicos*), passando por peças que outrora gozaram de grande popularidade e prestigiosas encenações (*Auto da Alma*). Dentro desta visão, que se quis abrangente, reuni nove encenações pela diversidade que englobam e por evidenciarem modos modernos de fazer (reescrevendo incontornavelmente) Gil Vicente para os dias de hoje. Trata-se de espetáculos de diversas entidades de criação, como um Teatro Nacional, uma companhia independente e uma escola de teatro⁵⁴. Os vários casos de encenações aqui

⁵² Como referi acima: da emissão em 1957 do *Monólogo do Vaqueiro*, pela RTP, até ao ano de 2022, com a produção videográfica de *Floresta de Enganos*.

⁵³ As três categorias de mediações que trago para o estudo poderiam eventualmente ser vistas como fases em direção ao tempo em que vivemos e do teatro ou da realização teatral de Gil Vicente. A partir dos casos analisados, seria talvez possível traçar uma evolução desde o teatro filmado no seu instante irrepitível de apresentação até às peças que se destinam a ser assistidas pelo ecrã do computador.

⁵⁴ Para a seleção do *corpus*, não foram contemplados casos de adaptações, paráfrases totais ou improvisações a partir de textos vicentinos; ainda que, por outro lado, se analisem espetáculos com traduções de textos castelhanos de Gil Vicente. Considerámos a reescrita no sentido performativo e não literal do termo, privilegiando representações integrais dos textos, ainda que com montagem textual ou inserções pontuais de frases, estrofes ou canções alheias ao texto ou escrita de base.

analisados têm, à partida, diversos aspetos de mediação em comum. Antes de aprofundar os seus sentidos, gostaria de apontar a sua mediação, meio tanto videográfico como vocal. Correndo o risco de redundância, sublinho que todos estes espetáculos foram filmados, salvos assim da efemeridade por uma câmara (durante, depois, ou em vez da sua apresentação perante um público). Outro aspeto de mediação que pesou na escolha dos casos de estudo foi a representação do verso vicentino por oposição à fala coloquial (entenda-se, a fala de uma personagem sem limitações ou características rítmicas marcantes). As vozes que dão vida aos diversos versos de Vicente, nos espetáculos em análise, fazem-no com ligeiras pausas, marcando que é em verso o texto que dizem e re-significam⁵⁵. Proponho assim equacionar a *Letra* e o *Espírito* deste teatro à luz de novos dados, sendo que nos espetáculos que reúno a *Letra* é cumprida escrupulosamente enquanto o *Espírito* é-nos apresentado sob forma renovada⁵⁶.

Dentro dos dois meios (da voz em verso e do vídeo/filme) algo de diferente se manifesta. Cada encenação atual traz à vida as palavras (e formas dramáticas) vicentinas por meio de **poéticas teatrais** tão modernas ou contemporâneas como o nosso tempo⁵⁷. Perguntamos que eixos podem ser os da representação contemporânea do teatro vicentino, dado que são

⁵⁵ Não discuto aqui a representação em teatro dos versos apesar de a tomar em conta na seleção feita. Preteri representações que com demasiadas concessões de coloquialidade. Por outro lado, considero que o constrangimento métrico (em versos que se ouvem representados como versos) amplia a nossa surpresa em ver como se fala de um mundo moderno com formas antigas.

⁵⁶ Vou remetendo para várias edições dos textos que podemos acompanhar perfeitamente na elocução/dicção dos intérpretes. Constatamos que nos oferecem novos sentidos, com as mesmas palavras. O caso que abordo de duas encenações da mesma peça, para a *Tragicomédia de Dom Duardos*, provará isso mesmo, nas diferenças de *Espírito* para lá da simples tradução da *Letra* ou língua original.

⁵⁷ Devo notar também a especificidade do contexto artístico-profissional em que se representa atualmente o teatro vicentino. Em Portugal não existe (à imagem de Espanha, por exemplo) nenhuma companhia ou grupo que se dedique exclusivamente a Gil Vicente, ao teatro quinhentista ou a qualquer outro que se pudesse designar por “clássico”. As estruturas e agentes teatrais que representam Gil Vicente fazem-no entre outros autores, de outras épocas, estilos e géneros, para não dizer de outros “mundos”.

inúmeros os seus espetáculos. A cena e o espetáculo darão a *ler* algo diverso daquilo que podemos ler no texto impresso. Vejamos um conjunto de referências que preparavam a nossa ideia, já há largas décadas.

A voz que reescreve – o absurdo e a narrativa

Nas décadas de 1950 e 1960, vários estudos indicaram caminhos de interpretação para o teatro vicentino de modo singular⁵⁸. Considero muito relevante que novos olhares e relações tenham sido motivados por espetáculos, como no caso de Marcel Bataillon e de António José Saraiva, pois assim vemos o enorme potencial questionador e o impacto que uma encenação pode ter. Passaremos cronologicamente as referências.

Marcel Bataillon, em 1958, ilustra com Brecht as suas considerações sobre uma encenação de *La Celestina*, apontando semelhanças entre a tragicomédia quatrocentista e o teatro narrativo do autor alemão⁵⁹. Pouco mais tarde, António José Saraiva, em 1959, devido a um espetáculo brechtiano, “O Círculo de Giz caucasiano”, revia a sua tese de doutoramento, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Aponta semelhanças entre Brecht e Vicente, hipótese que teve mais eco entre encenadores do que entre vicentistas⁶⁰. Na mesma época, por 1961, é publicado o estudo do polaco Jan Kott *Shakespeare, nosso contemporâneo*, em que, a propósito de *Rei Lear*, ensaia uma aproximação entre Shakespeare e o teatro de Samuel Beckett. Pouco

⁵⁸ Knight, Alan, “The Medieval Theater of the Absurd” (1971); também pertinente e de modo mais amplo foi Kott, Jan, *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003 [1961]); para o teatro especificamente vicentino: Lopes, Óscar, “O sem-sentido em Gil Vicente” (1969 [1965]); Saraiva, António José, “Gil Vicente e Bertolt Brecht. O papel da ficção na descoberta da realidade” (1995 [1960]). Todos estes estudos foram precedidos por Bataillon, Marcel (1958) que havia visto em *La Celestina* (encenada) características brechtianas, ou seja, narrativas. Em verdade, o estudioso francês percebera uma tendência da encenação moderna do teatro dessa época e géneros, como evidenciaremos aqui.

⁵⁹ Note-se que foi um espetáculo que motivou a associação do hispanista. Agradeço a María Bastianes a cópia deste texto e a indicação preciosa acerca de Brecht, numa altura em que a minha investigação não sonhava ainda em estabelecer tantas relações entre o teatro vicentino e Brecht.

⁶⁰ Segundo sugere Manuela De Lille no seu estudo sobre a recepção de Brecht antes de 1974 (1991).

mais tarde, em 1969, Óscar Lopes isola o elemento do *nonsense* em Vicente e liga-o ao teatro do absurdo. Lopes seguirá explicitamente o que Saraiva havia sugerido e precede (sem o saber) o estudo de Alan E. Knight acerca da *sottie* como teatro do absurdo, de 1971.

Mais do que em paralelismo formal, o estudioso inglês aproximava o teatro da *sottie* medieval do teatro do absurdo pelas coincidentes visões do mundo:

The late Middle Ages and the twentieth century resemble each other to the extent that they are periods of severe social upheaval and cultural displacement, periods when old myths prove to be inadequate before new conceptualizations can take their place. (185)

António José Saraiva (1965) afirmou, com pioneirismo, a aproximação entre o teatro vicentino e as formas dramáticas brechtianas. O vicentista declarou que

assistindo, em 1958, a representação d'O Círculo de Giz Caucasiano, tive a sensação de ver ressuscitado em cena, de uma forma surpreendente e brilhante, um género praticado pelo velho escritor português - um género que eu supunha para sempre sepultado na Idade Média -, a narração através de quadros cénicos. (259)

Saraiva relaciona Brecht com Vicente em torno de, respetivamente, *O Círculo de Giz Caucasiano* e *Comédia de Rubena*, dado que os dois casos têm um narrador que comenta e sumariza a ação⁶¹. Ambas as personagens (recitador/cantor em Brecht e licenciado em Vicente) não intervêm diretamente na cena, nem são interpelados por nenhuma personagem. Na

Op. Cit. (1965:14), Saraiva multiplicou esta reflexão por outros textos da mesma época. Importa assinalar que a perceção das semelhanças entre Brecht e Vicente fez o estudioso rever criticamente a sua tese de 1942 (*Gil Vicente e o fim do teatro medieval*), recusando, a partir daí, a ideia da progressão em arte.

economia das peças, existem somente para se dirigir ao público e, em certa medida, comentar o que se passa em palco. Dizia então o estudioso:

Se por exemplo tivéssemos de classificar o *Círculo de Giz Caucasiano* dentro dos géneros ou subgéneros do teatro ocidental, diríamos que ele é um auto vicentino à maneira da *Comédia de Rubena*. Por este lado da estrutura da composição, Gil Vicente está muito mais próximo de Brecht que de Molière. Parecia “ultrapassado” há trinta anos quando lhe aplicávamos este modelo [molieresco], parece moderníssimo hoje, quando lhe aplicamos aqueloutro.

O mesmo António José Saraiva (1965), contestando o “adramatismo” ou o automatismo das personagens vicentinas, faz a inédita aproximação de Gil Vicente a Samuel Beckett:

Em nossos dias [1965] assistimos ao sucesso de Beckett, em cujo palco, justamente, só há tipos funcionando automaticamente, estando o significado deles ligado a esse mesmo automatismo, e onde as situações e as próprias personagens (veja-se *Oh, les beaux jours*) têm um conteúdo simbólico, com referência a entidades ou conjuntos que, se não são transcendentais no sentido religioso, o são pelo menos na medida em que supõem uma condição e um destino humanos que escapam à escolha do indivíduo. Este teatro está muito mais próximo do vicentino que do shakespeariano ou do molieresco. (15-16)

Em suma, os estudiosos (Bataillon, Saraiva, Lopes, Knight, sobretudo e diretamente) relacionaram o teatro vicentino (ou o teatro medieval) com Samuel Beckett e Bertolt Brecht, ou, respetivamente, com o teatro do *absurdo* e o teatro *narrativo*. Nesses anos, de 1958 a 1971, podemos ver um movimento simultâneo, de conjunto, que ensaia um olhar contemporizante. Parece-me também que os estudos citados abriram caminhos na análise dos aspetos literário-dramáticos, estruturas e visão do mundo, sem que encontrassem

desenvolvimento crítico posterior. Proponho que, além da sucessão de quadros, o teatro narrativo se verifica na existência de um narrador. Para o autor português, em *Rubena*, será como o “licenciado”, para o autor alemão, no *Círculo de Giz*, será o equivalente ao “cantor”.

A aproximação entrevista por Saraiva entre as estruturas vicentinas e as formas modernas de teatro apoia-se nas semelhanças dramáticas, ainda que, como o próprio admite, tenha sido um espetáculo (a que assistira) que mostrou a evidência.

A encenação contemporânea, fruto das poéticas teatrais que o século XX foi relevando, no meu entender, dá razão ao vicentista. O que Saraiva intuía a partir da leitura dos textos, será para nós bastante claro e explícito nas representações. Nas encenações atuais de várias peças vicentistas, parece existir um uso de elementos ou expedientes em cena preconizados pelo autor alemão, como narradores e distanciação (ou estranhamento).

Para o entendimento (e rastreamento) do narrador, baseio-me no licenciado em *Rubena* (Vicente) e no cantor de *O Círculo de Giz Caucasiano* (Brecht). Este apresenta, antecede, sintetiza, conhece a história e comenta-a. Brecht sugeria que aquele que faz de narrador “deve agir como se fosse o diretor de uma trupe” e que tudo fosse feito “para que se evite um ilusionismo embriagante.”⁶²

Pensando em Brecht como enquadramento, compreenderemos muitas produções atuais de Vicente. Do mesmo modo, a visão do mundo e o contraste insólito entre elementos que podemos ver em várias encenações do teatro vicentino é perfeitamente enquadrável no Teatro do Absurdo.

⁶² Cf. *O círculo de giz caucasiano*, 2002, p. 202 (tradução de Christine Röhrig e Samuel Titan Jr.).

Justificação metodológica II – Metodologia de análise ou Brecht & Beckett no palco vicentino

Como analisar espetáculos que sejam fruto de miscigenação entre estilos, épocas, poéticas? Ou seja, como analisar encenações de peças vicentinas que são lidas como peças modernas? Creio que a metodologia estará nos dois eixos de análise (Narrativo e Absurdo) como aplicação dos estudos de referência⁶³.

Os géneros vicentinos serão reescritos pela sua encenação dentro de moldes narrativos (sobretudo na sua forma) e de absurdo (principalmente na sua visão do mundo). *O Círculo de Giz Cascaiano* de Brecht motivou a percepção de Saraiva. Tomando como base essa peça, procurei nos espetáculos vicentinos a materialização do teatro narrativo na figura de um ou vários narradores. A peça alemã⁶⁴ citada revelou-se fértil em sugestões e caminhos de análise. Por isso figurará em várias ocasiões desta tese ao abordar, por exemplo, *Devisa sobre a Cidade de Coimbra*, *Embarcação do Inferno*, *Alma* e até *Comédia de Rubena*⁶⁵.

Deve-se a Martin Esslin o estudo pioneiro sobre o Teatro do Absurdo, em 1961. Uma década antes, Albert Camus, no seu *Mito de Sísifo* (1948) havia sido eloquente acerca do que é o absurdo: “Esse divórcio entre o homem e a

⁶³ Poderá estranhar-se a ausência de metodologias de análise de espetáculos como a de Pavis, Ubersfeld e outros. Dada a especificidade da análise em causa foi-me forçoso experimentar uma metodologia própria de deteção de A em B, sendo A = Brecht & Beckett e B = Vicente encenado.

Recorro sobretudo à tradução de Ilse Losa e Alexandre O’Neill (s/d, Portugal: 2.ª edição), assim como à de Manuel Bandeira editada pela Cosac & Naify. Também, para desambiguações, cito outra tradução brasileira, editada pela Paz e Terra.

Para a procura e evidência do absurdo, tomei como base a peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, assim como *Fim de Partida* do mesmo autor, particularmente na análise a *Alma* e *Inês Pereira*, para citar dois casos. Também seria possível fazer uso e referência de outras peças modernas da dramaturgia portuguesa que, dos anos 1960 para cá, aplicaram um modelo de narrador-comentador semelhante a Brecht em *O círculo*. Farei referência a *O Judeu*, de Bernardo Santareno, em que está descrito o modo narrativo que relevo. Subtitulado “Narrativa dramática em três actos”: Santareno, 1986 [1966].

sua vida, entre o ator e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo.”⁶⁶ Seguindo Camus, importa rastrear o “divórcio” entre o que dizem as personagens e a sua “vida”, entendida como a cena em que se inserem. De acordo com a análise, nos casos abordados, coincidem facilmente características (narrativo/absurdo) numa mesma peça e, por conseguinte, vemos como são permeáveis as formas e géneros uma vez postas em cena⁶⁷.

Convém esclarecer o contributo previsto, após o que ficou dito da metodologia adotada, das semelhanças entre Vicente e Brecht/Beckett, assim como de alguns dados sobre a criação de espetáculos vicentinos⁶⁸. Creio que as encenações nos mostram formas de ser narrativo e formas de ser absurdo que não têm sido notadas neste teatro.

Rastrear o narrativo e o absurdo nas encenações de Vicente será

⁶⁶ Camus, Albert. (2002[1948]). *O mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil.

⁶⁷ Sobre a convivência de absurdo com o narrativo numa mesma peça, refiro-me ao *Auto da Alma*, ou *Alma/Carinhas*, neste caso. Na análise de *Devisa/Carinhas* tiro partido da sua encenação de narrações para realçar a dimensão narrativa no seu texto de base. Ao longo da análise escolhi a designação sintética de cada texto como consta nas *Obras Completas* (em que *Auto da Alma* se intitula *Alma*, *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra* por *Devisa* e etc.). Contudo, fiz a variação desse nome ao abordar as encenações das peças, distinguindo os nomes dos textos com o nome do encenador: *Alma/Carinhas*; *Duardos/Pais* e etc. Considero significativa que os termos utilizados expressem a obra radicalmente diversa do texto que é o espetáculo, ainda que (e sobretudo) se respeite totalmente a letra do texto.

⁶⁸ Considerei duas outras metodologias que, contudo, não foram aplicadas. Refiro-me ao estudo comparatista e à genética teatral: apesar de trazer outros autores de teatro para iluminar aspetos dos géneros vicentinos em cena, este não é um estudo qualificado como comparatista. Dedico a minha atenção a Gil Vicente e deixo para outras investigações mais competentes a comparação rigorosa entre o nosso autor e outros. Sirvo-me somente dos exemplos (Brecht e Beckett) que as referências nos legaram, pois descubro neles uma consequência operativa tão estimulante como enriquecedora. Acerca da segunda metodologia, da genética teatral, em que se procuraria perceber o que está por trás de uma encenação, clarifico que analiso a forma acabada dos espetáculos e relevo aspetos da sua cena para evidenciar o modo de dar vida à letra dos textos vicentinos. Importa dizer também que descartei usar qualquer metodologia etnográfica (por meio de entrevistas ou inquéritos a encenadores ou a espectadores, por exemplo), por estar fora do âmbito desta tese discutir a receção e as intenções artísticas de uma encenação. Detenho-me nas sugestões que resultam dos espetáculos/das suas mediações.

interrogar os textos vicentinos em profundidade.

A exposição seguinte

A exposição seguinte será uma teorização da ordem da “percepção poética”. Como expressa Paul Zumthor⁶⁹:

Mais do que opor análise e síntese, erudição e interpretação, tendo a propor uma alternância do particular e do universal (ou pelo menos do geral), mas com esta importante reserva: a de que o ponto de vista inicial que fez deslanchar o processo de confirmação e, se aí couber, o da prova, é da ordem da percepção *poética* e não da dedução. Esse é um ponto capital de importância epistemológica. (11)

Pergunto em concreto se a leitura e interpretação não será toda ela a tentativa de dar relevo e nome a sugestões?

As sugestões que resultam da análise a nove encenações em filme permitem que detete um padrão e nomeie aspetos comuns entre o teatro de Vicente e o teatro contemporâneo. Escolhi a designação de “contemporâneo” em detrimento de “moderno” pois refiro-me ao tempo que vivemos.

Com os casos em análise, proponho que o modo contemporâneo de fazer Vicente constitui uma reescrita muito clara e consequente do teatro do nosso Autor. A reescrita, tal como a sugiro, será a reformulação em cena que promove novos sentidos nas peças representadas sem alterações ao texto dito. Será, em rigor, uma reescrita de sentidos, de significados, mais do que os seus significantes, sejam palavras ou versos. Podemos perceber também que se faz uma releitura à luz das poéticas teatrais contemporâneas acerca do teatro de Gil Vicente.

⁶⁹ *Performance, recepção, leitura.* (2014: 11).

As referências teatrais que citei referem-se a práticas assim como as referências teóricas dos anos 1950, 1960 e 1970⁷⁰, com uma relevante exceção⁷¹. Entendo que valorizar a representação teatral de Gil Vicente afirmará o teatro como campo de ação e meta da sua escrita, para lá do muito que se tem estudado acerca do autor no domínio literário-dramático.

“Mediações videográficas”

O olhar sobre o teatro de Gil Vicente neste estudo assenta no meio específico de registos videográficos e filmicos de encenações/espetáculos. Os casos vertentes são, por consequência, analisados exclusivamente nessa mediação videográfica de modo a refletir sobre o teatro feito e os textos que representam. A perspetiva adotada valoriza o texto dito e o género dramático-teatral para explorar as suas relações com a encenação contemporânea.

Tenho consciência de que a abordagem adotada será apenas *um* dos muitos modos de explorar um *corpus* de representações filmadas. Daí que tenha optado por perspetivar com otimismo (nas conclusões) a criação futura de um arquivo videográfico vicentino para benefício de outros investigadores nos estudos vicentinos e nos estudos teatrais.

Letra, Ouvido e novo Espírito

Luís Vicente, filho do nosso Autor, sugere “ouvir representado” o teatro vicentino. Proponho que agora se *ouve representados* os mesmos textos quanto à *letra*, contudo muito diferentes quanto ao *espírito* em significados, valores e mundividências. A metodologia de análise consistiu em rastrear nos casos de estudo o *absurdo* e o *narrativo*, e interrogar assim o **novo espírito**

⁷⁰ O período entre 1950 e 1970 terá sido de viragem, em que, creio, o teatro se repensou de tal maneira que as suas repercussões ainda hoje se notam. Fica por desenvolver, como admito nas conclusões, a peça didática de Brecht, que será exceção a este arco temporal, dado que foi teorizada e posta em prática entre 1920 e 1930.

⁷¹ Refiro-me a José Augusto Cardoso Bernardes que, nas décadas mais recentes, tem insistido na visão europeísta de Gil Vicente, inserindo-o numa Europa teatral, assim como no realce dado aos géneros teatrais e à leitura global do teatro vicentino.

emprestado à **letra** vicentina. Para a organização estrutural deste trabalho, servi-me de dois estudos vicentinos: *Gil Vicente. A Letra e o Espírito*, de Stephen Reckert (1983), e *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, de José Augusto Cardoso Bernardes (2006).

O diálogo entre a materialidade o texto e o seu sentido, tem como referência o estudo de Reckert. O vicentista adotara a divisão por duas partes do seu estudo, precisamente **Letra**, seguida de **Espírito**, que transporte para a abordagem de cada peça encenada, renomeando-as.

De Cardoso Bernardes colhi a discussão entre dois polos do teatro vicentino que, no seu caso, foram a **sátira** e o **lirismo**. Do duplo rastreio, adotei o projeto de procurar dois aspetos que, no meu caso, foram o **absurdo** e **narrativo**. Adoto também, com Cardoso Bernardes, uma perspetiva integrativa, de alternância, e de não oposição entre as duas vertentes.

Cardoso Bernardes e Stephen Reckert referem-se a um único objeto de estudo: os textos de Vicente, ainda que o façam com comentários à sua encenação. Nesta tese ofereço a novidade de analisar dois objetos de estudo, de natureza diferente: textos vicentinos e encenações desse teatro. um é impresso e o outro é audiovisual. Contudo, estas peças e estes filmes de teatro dialogam entre si, de modo bastante crítico. Parece-me que a abordagem destas várias naturezas faz justiça ao teatro vicentino e leva a novos estudos e pontes sólidas entre a criação e a erudição.

Tive sempre em mente que os leitores deste trabalho podem estar familiarizados somente com uma ou duas peças (ou encenação das mesmas), mas não com os todos os nove casos que abordo. Por esse motivo, concedo algum espaço à descrição das peças e das suas encenações, assim como a referência a comentários críticos de vicentinos de referência. Esta investigação refere alguns vicentistas e, intencionalmente, não procura fazer a revisão de tudo o que foi dito acerca de Gil Vicente. Nas páginas anteriores referi os nomes de referência que servem de base ao que vem a seguir.

Sirvo-me, com fins informativos, de entradas de dicionários e de outros textos destinados a um público geral, como no caso das sinopses das peças

elaboradas por Leif Sletsjöe. Procurei contextualizar cada peça e descrever cada encenação: creio que a revisão crítica da literatura só poderá tomar lugar após esta etapa de recolha de mediações e rastreio de elementos artísticos, com as linhas de questionamento que avancei.

Cada caso ou peça em estudo está organizado em três partes, **A Letra** seguida de **O (novo) Espírito**, terminando com **Análise**.

A primeira parte, **A Letra**, apresenta uma pequena sinopse da peça; algumas passagens muito seletas da literatura sobre o texto em questão; a divisão da peça por partes (grandes cenas ou início, desenvolvimento e fim). Esta divisão serve para falar do texto dramático, discutindo algumas passagens e outras referências culturais, históricas e literárias.

Seguir-se-á **O (novo) Espírito**, a segunda parte, da abordagem ao filme/espetáculo segundo a distribuição das partes (grandes cenas ou início, desenvolvimento e fim). Ilustrando com fotografias retiradas dos filmes, aponto narradores, narratividade e absurdo, assim como alguma intertextualidade com espetáculos e obras modernas. Dado que são (ainda) registos/filmes pouco acessíveis, dediquei algumas páginas à descrição do que se vê e ouve, de modo a deixar claro onde se encontraria, em cada espetáculo, o absurdo e narração e ainda outras marcas do teatro contemporâneo. A inacessibilidade destes casos e a proposta de um arquivo acessível tem uma reflexão na última parte das conclusões.

Termino cada caso por uma terceira parte designada **Análise**. Esta secção propõe ser muito mais do que síntese das descrições. Achei preferível, só depois de descrições do texto e das encenações, concentrar aí a análise e teorização, evitando saturar as partes anteriores. A sistematização de **Letra, (Novo) Espírito e Análise** pretende que autor e leitores não se percam em particularidades dos textos e das encenações, mas que se encaminhem para o encontro de Vicente com o teatro contemporâneo.

Após os nove casos em análise, com as respetivas descrições e análises particulares, apresento as **Conclusões**, integrando sinteticamente o que foi abordado e sugerindo respostas às questões de investigação.

Inovação e diálogo

Finalizo a **Introdução** com algumas palavras acerca da inovação e do diálogo deste trabalho.

1. Que diálogo foi mantido com a bibliografia vicentista?

Os estudos vicentinos são um campo sólido, contando com muitas décadas de estudos e inúmeras investigações. Um novo estudo sobre Vicente interpelará sempre algumas direções e olhares já experimentados, preterindo, por necessidade ou opção, os demais caminhos e leituras.

Pode ver-se claramente, ao longo das páginas anteriores, quais as linhas de investigação e leituras (e estudiosos) que mais sigo. Estabeleço um diálogo sobretudo com as leituras integradoras do teatro vicentino, no todo da sua obra, no relevo dado aos géneros dramático-teatrais e na implantação europeia de Gil Vicente. Penso que a abordagem que considera o Autor nas suas relações com o teatro internacional será mais ajustada ao nosso tempo.

Descartei analisar Vicente nos seus méritos estritamente nacionais, ou como fonte documental histórica, lexicográfica, de meios sociais, culturais e religiosos. Existem trabalhos rigorosos para cada um destes itens, que, no entanto, não segui. Guiaram-me sobretudo os estudos que destacam o valor estético e as marcas de atualidade artística em G.V. As mediações digitais de Vicente, sejam dos seus textos ou de encenações, influenciaram grandemente a minha perspetiva e a atenção ao teatro vicentino como parte do presente.

Dei relevo a bibliografia vicentina que visa o público em geral, para contextualizar o leitor comum ao longo deste trabalho. Contudo, referi-me a estudos singulares e relativamente desconhecidos, pois, conforme tento demonstrar, constituem uma chave de entendimento do teatro em cena de Vicente.

2. Que caráter inovador pode ter este trabalho?

Apesar de beneficiar de riquíssimas análises literárias, porém, destaco que estudei o modo como é representada a literatura dramático-teatral de Vicente. Tem sido uma via ainda pouco percorrida nos estudos vicentinos, sendo uma lacuna que este trabalho procura minorar. Utilizei estudos de análise estética do texto vicentino como hipóteses para entendimento de espetáculos a partir de Gil Vicente. Exploro um terreno novo por serem praticamente inexistentes os trabalhos sobre encenações de Vicente apesar da prevalência do seu teatro nos nossos palcos. Será inovadora a análise do espetáculo vicentino com os elementos de *absurdo*, *narrativo*, *materialidade*, *mediações videográficas*, a *voz*.

Existem ainda poucos trabalhos acerca do aspeto dos meios digitais acerca do nosso Autor. Sem me debruçar diretamente sobre o assunto, faço notar a pertinência dos novos *média* para o avanço nos estudos vicentinos. Por fim, será um procedimento inovador propor novas interpretações das peças e passagens em estudo a partir das suas encenações.

Com tudo o que foi mencionado, procuro providenciar um honesto contributo para as leituras e releituras de Vicente.

Capítulo I: *Vox in Vivo*

Introdução – *do fogo infernal à inversão in vivo*

Os casos de encenação do *Auto da Índia*, da *Comédia sobre a Devisa*, da *Tragicomédia de Don Duardos* e da *Embarcação do Inferno* foram filmados ao vivo; encenam palavras raramente ouvidas pelo público.

Permitem a evocação de “realidades” tão distintas como o fogo do inferno e a mais completa inversão de valores. Os casos de estudo assemelham-se em forma e conteúdo. Assistimos à representação de das indicações cénicas, elementos textuais em verdade invisíveis. Quando é acrescentada a encenação das rubricas introdutórias, serão novos os diálogos das suas personagens para o público que escuta.

Será importante ver o que se passa além das palavras: o texto é articulado em formas novas que enquadram, narrando, a ação. Vemos como está dentro. E a ação que veremos nestes quatro casos será o convite ao público a viajar para o fogo infernal; em teatro dentro do teatro assistimos a uma Coimbra encenada e à viagem narrada para uma novela de cavalarias, até chegarmos ao mundo ao contrário, invertido e absurdo, de uma farsa levado ao seu extremo.

1. *Embarcação do Inferno* (*Embarcação/Barros-Russo*) – “Se fosse ò fogo infernal / lá iria todo o mundo”

A Letra Da “*Barca do Inferno*” à “*Embarcação do Inferno*”

O *Auto da Barca do Inferno* (ou *Inferno*) será atualmente o texto vicentino com maior número de edições e encenações⁷², sendo incontornável para qualquer apreciação de Vicente. Temos um *bestseller* segundo a informação de “A fortuna editorial da obra de Gil Vicente”⁷³. Da *Barca do Inferno* conhecem-se dezenas de edições avulsas entre os séculos XX e XXI.

Segundo Amélia Correia (2018) a *Barca do Inferno* será a peça que figura no cânone escolar de forma mais regular. Sobre o mesmo assunto diz Cardoso Bernardes (2019):

Em Portugal, estuda-se no 9.º ano, quando o aluno ronda os 14 anos de idade, ao longo de um mês e meio, quase sempre entre finais de Outubro e o Natal. Logo depois de uma introdução biográfica e histórico-cultural e de uma descrição panorâmica da estrutura, o aluno aproxima-se de cada uma das personagens para lhe perceber o significado social e moral. Não é forçoso que o professor se detenha em todas as figuras com a mesma minúcia. Algumas impõem-se mais do que outras, ou porque parecem portadoras de uma carga teatral mais forte ou porque se apresentam mais próximas da realidade social e moral dos nossos dias. (9)

Dado que nos interessa a representação e o aspeto teatral de Vicente, vejamos uma descrição cénica da peça, seguindo Leif Sletsjoe⁷⁴:

⁷² Cf. Anexo I em que registo as encenações e edições. Por exemplo, para a *Barca do Inferno/Embarcação*, regista 73 encenações entre 1949 e 2019. Podemos acreditar que seja muito maior o número real.

⁷³ Camões, José: V. “A fortuna editorial da obra de Gil Vicente” (123-169).

⁷⁴ Recorrerei às sinopses desta obra, breves e bem informadas pela mão de um estudioso autorizado. Ofereceram também notas sinópticas os estudiosos Paul Teyssier em *Gil Vicente – O Autor e a Obra* (1982) e Stanislav Zimic no seu *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente* (2003).

Nesta alegoria sem muita acção, mas com diálogos rápidos e vivos, o Autor põe por figura que as almas humanas chegam a um profundo braço de mar onde estão dois batéis. A bordo estão o Diabo (Arrais do Inferno), com o seu companheiro, e o Anjo (Arrais do Céu). Um após outro apresentam-se: o Fidalgo, o Onzeneiro, o Parvo (diálogo burlesco?), o Sapateiro (carregado de formas) que se afirma confessado, o Frade (com uma moça pela mão) que sabe dançar e esgrimir, a Alcoviteira, o Judeu (com um bode às costas), o Corregedor, o Procurador, o Enforcado, e finalmente quatro Cavaleiros da Ordem de Cristo. Quase todos começam por se apresentar ao Diabo, e dirigem-se depois à barca da Glória. Mas só o Parvo e os quatro cavaleiros são nela admitidos. Todos os outros têm de voltar para a barca do Inferno, onde entram e falam entre si. As barcas devem estar juntas, porque certa vez o parvo (que entrou na da Glória) toma parte na conversa dos outros. O auto constitui um drama pungente e uma censura violenta aos vícios da vida. A sátira é dirigida a determinadas classes de pessoas que os espectadores reconhecem pela maneira como se apresentam vestidos ou pelos objectos de que são portadores. (100-101)

No presente, a quantidade e regularidade de edições vicentinas (particularmente da *Barca do Inferno*) também se justifica pela sua prevalência no cânone escolar. Amélia Correia⁷⁵ dedicou-se aturadamente a estudar o lugar de Gil Vicente nos *curricula* escolares:

Com efeito, desde a implementação do programa de Português para o ensino liceal, homologado pelo Decreto n.º 37 112, de 22 de outubro de 1948, até à publicação, em março de 2009, do novo programa de Português para o ensino básico, prevê-se o estudo do autor (sempre) no último ano [o 9.º ano] deste ciclo de estudos, mediante o contacto com uma (ou duas) das três seguintes obras: *Auto da Alma*, *Auto da Barca do Inferno* ou *Auto da Índia*. (542)

⁷⁵ Cf. “Gil Vicente no cânone escolar. O(s) texto(s) e a(s) leituras” (2018).

Amélia Correia constata a progressiva redução das 44 obras vicentinas (na *Compilação*) a um leque de três, em que o *Auto da Barca do Inferno* tem sido constantemente incluído.

O texto da rubrica inicial aponta para a sua circunstância de feitura e apresentação:

AUTO DE MORALIDADE composto por GIL VICENTE per contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor, nossa senhora, e representada per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei do Manuel, primeiro de Portugal dêste nome.

Vejamos o argumento desta peça⁷⁶:

“Comença a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto se fegura que no porto que acabamos d’espírar chegamos supitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão: um deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno. Os quais batés tem cada um seu Arrais infernal e um Companheiro. O primeiro entrelocutor é um Fidalgo que chega com um Page que lhe leva um rabo mui comprido e ûa cadeira d’espaldas. E começa o Arrais do Inferno desta maneira ante que o Fidalgo venha. (II: 527)

Esta didascália é especialmente pormenorizada, como tem sido notado. É incomum, em Vicente, tanta variedade de detalhes teatrais e talvez seja por essa razão que esta edição (de 1519) sirva de referência a muitas das encenações e publicações.

⁷⁶ Por *argumento* entendamos a explicação sintética da ação dramática, normalmente como rubrica inicial. Recordemos que Vicente, como vários autores do teatro quinhentista português, coloca o argumento na rubrica inicial ou, exceccionalmente, mesmo na fala de alguma personagem, seja em farsas, comédias ou moralidades. Todavia, nem em todas as peças vicentinas esta sinopse se destinava a ser dita em cena. Lope de Vega, mais tardiamente, no seu texto *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) sobre fazer comédias, recorre ao uso de argumento em prosa.

O início – Os dous batéis

Temos já a proposta do Autor (a figuração), o espaço cénico (os dous batéis), as personagens defuntas e o primeiro interlocutor, o Fidalgo, que inicia o cortejo processional de personagens.

O desenvolvimento – A estrutura processional

A peça, exemplar moralidade satírica, faz a distinção clara entre o bem e o mal recorrendo à realidade reconhecível. Apesar das coordenadas reconhecíveis (profissão das personagens, nomes de pessoas, objetos simbólicos, mas reais) existe também um lado alegórico (a ribeira *post mortem*, as duas barcas ou dois batéis). Na peça joga-se em especial o destino das almas e cada encenação terá que escolher como expressa a ida da maioria de personagens para o Inferno. Stephen Reckert vira nele o dispositivo rítmico-teatral para fazer variar a procissão da moralidade, pois permuta facilmente entre o Diabo e o Anjo e intercala as falas das outras personagens. O mesmo estudioso apontou o projeto da peça como a intenção de cada personagem: “descobrir qual é o verdadeiro destino de cada um.” Com a ideia de projeto comum às várias personagens, como repetição, uma após outra, pensaríamos como se distinguem em cena. Reckert (75) traz para a interpretação de Vicente a figura de Konstantin Stanislávski, na deteção dos eixos que movem uma peça dramática⁷⁷. O mesmo vicentista relevara a alternância rítmica dada por Vicente entre cenas longas e curtas, variando a extensão de texto dada a cada figura. Vemos como a alternância rítmica toma forma no contexto espacial e temporal, além do textual, ou seja, na ocupação do espaço e na duração. Dramaticamente, na moralidade joga-se o destino das almas e, teatralmente,

⁷⁷ in *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Reckert (1983 [1977]) apoia-se na versão inglesa de Stanislavski, “An actor prepares”, capítulos 7 e 15, como informa na n.8, p. 66.

Vicente escreveu uma peça processional, a que deu variedade. Destaquemos, das figuras do auto, o parvo e os cavaleiros.

O Parvo como representante da sotie, segundo Cardoso Bernardes

Das suas personagens, de Reckert a Cardoso Bernardes, passando por Óscar Lopes, a crítica tem relevado o Parvo nesta peça, apontando que a figura será essencial na moralidade, servindo-lhe de eixo.

A figura do Parvo interessa-nos no ponto de vista que adotámos, pois é uma antevisão vicentina do absurdo. Responde assim ao Diabo

Ò inferno? Eramá.
Hiu hiu barca do cornudo
Pero Vinagre beçudo
rachador d'Alverca hu ha.

Çapateiro da Candosa
antrecosto de carrapato
hiu caga no sapato
filho da grande aleivosa.
Tua molher é tinhosa
e há de parir um sapo
chentado no guardenapo
neto de cagarrinhosa.

Furta cebola hiu hiu
escomungado nas erguejas
burrela cornudo sejas
toma o pão que te caiu.
A molher que te foguei
per'a ilha da Madeira
cornudo at'à mangueira
toma o pão que te caiu.

Hiu hiu lanço-te ûa pulha
de de pica na aquela
hump hump caga na vela
hio cabeça de grulha.
Perna de cigarra velha
caganita de coelha
pelourinho de Papulha
mija n'agulha mijã n'agulha. (II: 268-295)

O seu discurso é absurdo pois o seu carácter é de tolo, ainda que bom. Lopes exemplifica com este e outros Parvos a qualidade de *parvoíce* como *nonsense* e absurdo no teatro vicentino. A chamada de atenção de Cardoso Bernardes⁷⁸ acerca dos *sots* medievais em Vicente (sobretudo sobre Pero Marques) inspira a nossa percepção do Parvo, identificado como *sot*:

A sua caracterização [de Joane] parece saída da *sottie*, género do teatro medieval justamente centrado na figura do sot (parvo). Num primeiro momento, tudo nos remete para o âmbito do sem-sentido: a linguagem obscena, a desfocagem de algumas réplicas (“de pulo ou de voo?”), a indicação da maleita de que morreu (“de caga merdeira”), etc. Neste contexto particular existem, porém, bons motivos para descobrir na personagem outro tipo de significados. (398)

O estudioso aprofunda mais à frente a relação de Joane com os outros:

A primeira nota a reter relaciona-se com a sua integração no campo dos simples. Por essa via, aproxima-se do Anjo e incompatibiliza-se com o Diabo. Na dialética que se estabelece entre Condenação e Salvação, que

⁷⁸ *As Barcas de Gil Vicente: artes moriendi e horizonte escatológico na corte de D. Manuel* (383). No mesmo texto, Cardoso Bernardes descreve teatralmente o Parvo em termos exemplares: “Do ponto de vista puramente teatral, porém, o Parvo afirma-se como a personagem mais versátil: detém um histrionismo próprio, feito de uma linguagem transgressora, embora com ajustamentos em função dos interlocutores.” (392)

atravessa todo o auto, Joane situa-se claramente do segundo lado. Ainda assim, haverá que distinguir o seu destino do fim reservado aos quatro cavaleiros mártires. Com estes últimos, o Diabo não consegue sequer dialogar. A eles estava o Anjo esperando, desde que, dirigindo-se ao Parvo, antecipa a vinda de alguém (...) [“Espera entanto per i / Veremos se vem alguém / Merecedor de tal bem”] Podemos então concluir que, embora partilhando com os cavaleiros o destino final, o Parvo de *Barca do Inferno* define-se mais pelo contraste que através dele se institui em relação às personagens condenadas. (*idem*)

Mais adiante no texto vicentino, outra personagem, a alcoviteira Brísida Vaz, falará do destino que a aguarda, na sua ingenuidade ou inconsciência. Vê-lo-emos em dois versos da alcoviteira (vv.513-514), onde estaria, aparentemente, um argumento de defesa. Brísida pergunta ao Corregedor: “Dizede, juiz d’alçada / vem lá Pero de Lisboa?” No texto vicentino não foi escrita nenhuma resposta do corregedor à pergunta de Brísida Vaz, o que deixaria a pergunta no ar como se tivesse sido impertinência da personagem. A identidade e nome “Pero de Lisboa” faria parte dos efeitos de real usados por Gil Vicente, pessoa desconhecida do leitor/espectador de agora, sendo um desafio a sua menção para um público atual. Raro será o espectador que, ao ouvir esta menção, se socorrerá da centenária investigação de Braamcamp Freire segundo a qual a dita pessoa seria “escrivão da fazenda e contas da Casa da Imposição de Lisboa”, depois dotado de “privilégio de fidalgo para a correição de Lisboa.”⁷⁹

A conclusão – Os cavaleiros

Existe um aviso final na boca dos cavaleiros: “memória por Deos memória / deste temeroso cais.” Vicente escrevera para as últimas figuras

⁷⁹ Braamcamp Freire, *Gil Vicente trovador, mestre da Balança*, n.270, pp. 118-119. Cf. *Programa*, a mais sucinta nota 124. Em muitas encenações de sátiras ou alegorias político-sociais vicentinas vemos a substituição dos nomes citados em Gil Vicente por outros mais reconhecíveis pelo público atual.

uma entrada diferente da dos outros, em voz e movimento, conforme as indicações cénicas.

Vem quatro Cavaleiros cantando, os quais trazem cada um a cruz de Cristo pelo qual senhor e acrescentamento de sua santa fé católica morreram em poder dos mouros, absoltos a culpa e pena per privilégio que os que assi morrem têm dos mistérios da paixão daquele por quem padecem, outorgados por todos os presidentes sumos pontífices da madre santa igreja.

Os quatro entrariam cantando, num uso de voz que mais nenhuma personagem fez:

À barca à barca segura
barca bem guarnecida
à barca à barca da vida

Senhores que trabalhais
pola vida transitória
memória por Deos memória
deste temeroso cais.

À barca à barca mortais
barca bem guarnecida
à barca à barca da vida.

Vigiai vós pecadores
que depois da sepultura
neste rio esta aventura
de prazeres ou dolores.
À barca à barca senhores
barca mui nobrecida
à barca à barca da vida. (II: 829-842)

Dirigem-se depois diretamente ao Anjo como mais nenhum outro havia feito, o que motiva a interrupção pelo arrais do Inferno. Tudo indica ser uma cena diferente e cabe a cada encenação representar essa diferença.

Cardoso Bernardes⁸⁰, a propósito destas personagens, destaca que não basta

estar isento de pecados graves para se alcançar a Redenção. Para além de cumprir esse requisito prévio, torna-se ainda necessário que exista um compromisso firme com a causa da Fé. É por poderem fazer prova desse compromisso que os cavaleiros de Cristo conseguem furtar-se ao contacto com o Diabo. Pode inclusivamente supor-se que este tivesse alguns pecados a lembrar-lhes. Mas o discurso deles (cantado) é já de Glória e, em consonância com isso, a resposta que dirigem ao Diabo é taxativa, vinda pela voz do 1.º cavaleiro (...) (391)

Será cantado um discurso de Glória, o dos Cavaleiros. Aparte a interpelação dos Cavaleiros, não existem no texto assinaláveis admoestações ao público, em discurso direto, nem existem sequer narradores desta ação.

O público quinhentista reconheceria todas as referências citadas em cena, além da representação do juízo das ações passadas que Vicente dramatiza. O público atual, apesar de desconhecer muitos dos referentes vicentinos, mantém familiaridade com o enredo da moralidade das duas barcas. Este dado permite que em espetáculo se façam ainda recriações mais ousadas, como veremos.

⁸⁰ *As Barcas de Gil Vicente: artes moriendi e horizonte escatológico na corte de D. Manuel.* (2001)

O (Novo) Espírito *Embarcação* Barros/Russo

Cardoso Bernardes adverte que

Um dos desafios mais interessantes para quem hoje encena a *Barca do Inferno* ou qualquer outra moralidade vicentina reside, de facto, na composição das figuras do Anjo e do Diabo, o mesmo é dizer da representação da virtude e do pecado. Tanto mais que, para além de traços constantes, o dramaturgo introduz notas de singularidade, que variam de peça para peça: o Diabo e o Anjo das Barcas não coincidem, desde logo, com as figuras do mesmo nome que surgem no *Auto da Alma* (...). Alguns dos dilemas que se colocam ao encenador e ao ator da *Barca do Inferno* resultam da estranheza que o espectador do século XXI experimenta relativamente à dicção, ao vocabulário, aos movimentos e aos ritmos que andam associados às figuras do século XVI. Como pode conjugar-se a identidade epocal das figuras com a necessidade de as tornar reconhecíveis aos olhos do espectador de hoje? (2019: 10)

O espetáculo *Embarcação do Inferno* (*Embarcação*/Barros-Russo) sugere algumas respostas à interrogação do vicentista. A encenação de António Augusto Barros e José Russo faz-se a partir da edição da moralidade levada a cabo por Paulo Quintela, optando pelo nome escolhido então: *Embarcação do Inferno*⁸¹. O espetáculo leva a falar de variações e novos significados feitos em sintonia com o teatro contemporâneo e o mundo atual. Proponho que a recriação da moralidade da *Barca do Inferno* em *Embarcação*/Barros-Russo estará a par do seu tempo e do teatro da Europa e nele encontraremos narração e absurdo.

⁸¹ Cf. *Obras Completas de Paulo Quintela*, Vol V – Gil Vicente e Teatro Vário, 2001.

Prólogo em Narração: “Comença a declaração e argumento da obra”

Neste espetáculo, os 869 versos da moralidade tiveram a duração aproximada de uma hora. O andamento moderado deve-se ao tempo pausado de cada verso, ao desenvolvimento e ampliação de cenas originalmente pequenas e, em especial, à representação/vocalização da quase totalidade das didascálias da peça. Notaremos assim o uso de narração, que marca o ritmo do espetáculo, comentando a entrada e participação das personagens e contando o que se passa ou o que se passou. Dando voz ao paratexto (e rubricas), cria-se ainda um prólogo, parte nova, inexistente na peça original. Ainda em penumbra, alguém, afastado da cena e acompanhado por um coro que reage, dirá com voz grave e solene:

Comença a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto se fegura que no porto que acabamos d’espírar chegamos supitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão: um deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno. Os quais batés tem cada um seu Arrais infernal e um Companheiro. O primeiro entrelocutor é um Fidalgo que chega com um Page que lhe leva um rabo mui comprido e ûa cadeira d’espaldas. E começa o Arrais do Inferno desta maneira ante que o Fidalgo venha. (II: 527)

Seguem-se ruídos e risos de personagens. Este momento inaugura assim a reescrita da peça vicentina, pois escutámos o argumento que, como vimos atrás, antecede o enredo.

O facto de se dizer em cena o *argumento* tem duas consequências, que podemos integrar no processo de reescrita: em termos gerais, oferece ao público do espetáculo dados e palavras que só seriam acessíveis ao leitor; em termos específicos, assume a dimensão narrativa a que assistimos desde já em *Embarcação/Barros-Russo*⁸².

⁸² Contudo, omite-se a parte inicial, de contexto: “AUTO DE MORALIDADE composto por GIL VICENTE per contemplação da sereníssima e muito católica rainha

Contextualiza-se para o público, em reescrita, o que se vai passar e a sua justificação. Dá-se informações sobre o argumento e o seu espaço. Contudo, não se passarão as coisas conforme nos é dito. Reescrevem-se em cena as palavras introdutórias desta peça como se fosse narração separada da ação no tempo e discurso, mas acerca da mesma ação dramática que anuncia, em voz, enquanto se joga com os seus sentidos. Inicia-se um elemento novo no espetáculo, elemento narrativo, feito a partir de fora, em *voz off*, na sua forma.

O desenvolvimento: o cortejo processional

É narrada a entrada de cada personagem, e cada uma entrará de um ponto diferente do palco, por vezes por baixo, outras vezes pelos lados, ou mesmo pelo fundo da cena.

Após o “prólogo”, abrir-se-ão as luzes revelando na totalidade o espaço cénico da moralidade. Como se disse, haverá o contraste entre o que vemos e que nos foi dito pelo *argumento*, assim como pela expectativa criada por toda uma tradição de encenações de duas barcas da *Barca do Inferno*. Não haverá “dous batés que naquele porto estão” e tampouco haverá “um rio, o qual per força havemos de passar”. A encenação colocou a cena num espaço paradoxal: um lugar amplo e desconhecido. Três escadas de tamanho diverso sobem do palco, com fumo, luzes poucas, cordas penduradas em cada lado. O cenário mudará ao longo do espetáculo por um único adereço, em repetição da rubrica inicial: muitas cadeiras tomarão o palco. A cadeira tornar-se-á mais e mais o símbolo da espera. O cenário de *Embarcação/Barros-Russo*

dona Lianor, nossa senhora, e representada per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei do Manuel, primeiro de Portugal dêste nome.” Retirando a parte citada, retira-se também a menção concreta *moralidade*. Veremos uma omissão igual na representação de *Alma*, que retira ao espetáculo uma explicação teológica do *locus*.

será de um único batel gigante que abarca todas as personagens e, como se verá, abarcará também o público⁸³.

O absurdo pela reação ao destino: o Parvo

Embarcação/Barros-Russo apresentará os mortos com a mesma aparência: caras empalidecidas. No entanto, de todas, haverá uma figura que justamente se destaca: o Parvo. Apresenta-se vestido de modo singular, de calções, casaca e chapéu, recordando-nos um palhaço de circo. No espetáculo serve como ajudante do Anjo, aliviando os condenados dos seus objetos.

Em *Embarcação/Barros-Russo*, o Parvo é o único que dispõe de dois graus de liberdade: de movimento e de fala. Além de se dirigir a todos, com igual facilidade diz o que mais ninguém dirá, sabe o que ninguém sabe e move-se pela barca/palco para onde ninguém vai. O Parvo Joane será também nosso contemporâneo na caracterização dada em *Embarcação/Barros-Russo*. Assistimos a um verdadeiro *clown*, não de aparência medieval, mas a um tipo muito peculiar de *clown* da mais recente história do teatro. O Parvo Joane será um *clown* vindo do teatro de Samuel Beckett, como Estragon ou Vladimir, personagens tontas ou parvas, protagonistas da tragicomédia *À Espera de Godot*, de Beckett. Assim como o rumo da ação também é *beckettiano*, com os atores/personagens sentados no fundo da cena, à espera, à vista e observando, reagindo.

⁸³ A ideia de assim se *abarcar mais* é reveladora e não se resume ao espaço cénico ou ao tamanho da barca. Várias cenas também foram ampliadas em espaço, destinatários e tempo, *abarcando* mais elementos. Este sucessivo e polivalente *abarcar* será um dos traços da reescrita de *Embarcação/Barros-Russo*.



Imagem 1: O parvo Joane (Maria João Robalo, esq.) e Vladimir com Estragon (dir.) na encenação do próprio Beckett de *A espera de Godot*.

O Parvo pouco se senta ou participa da espera. Temos a representação de um paradoxo, que diz as palavras de Vicente, mas vem emprestado do absurdo, em muitos sentidos, e está fora do destino que os outros aguardam. Ao sair da sua escada, perguntando se vai de pulo ou de voo, abana tudo da barca-palco. Abanará igualmente tudo e todos com a sua ação e palavras na reação ao Diabo quando este lhe diz que irá para o inferno. Acontece então a violenta resposta e recusa, num momento dilatado com a duração de 1 minuto para cerca de 30 versos. O Parvo recusa o destino do Inferno e, respondendo ao Diabo, dirige-se também a outras personagens em cena, percorrendo o palco todo:

[para Diabo] Ò inferno? Eramá.

Hiu hiu barca do cornudo

Pero Vinagre beijudo

rachador d'Alverca hu ha.

[para Onzeneiro] Çapateiro da Candosa

[para Fidalgo] antrecosto de carrapato

[para Companheiro] hiu caga no sapato

filho da grande aleivosa.

[para Diabo] Tua molher é tinhosa

e há de parir um sapo
chentado no guardenapo
neto de cagarrinhosa.

[*para Fidalgo*] Furta cebola hiu hiu
[*para Diabo*] escomungado nas erguejas
burrela cornudo sejas
toma o pão que te caiu.
A molher que te fogiu
per'a ilha da Madeira
cornudo at'à mangueira
toma o pão que te caiu.

Hiu hiu lanço-te ûa pulha
de de pica na aquela
hump hump caga na vela
hio cabeça de grulha.
Perna de cigarra velha
caganita de coelha
pelourinho de Papulha
mija n'agulha mija n'agulha. (II: 268-295)

O Parvo dirigiu-se acusadoramente a outras personagens, juntando sons de flatulência e reservando para o Diabo uma grande parte (mas não a totalidade) daquilo que diz. Destaca-se assim dos restantes condenados e do arrais do inferno. Ao chegar ao fim da sua resposta ao Diabo, a voz que narra a didascália anuncia o seu próximo passo: “Chega o Parvo ao batel do Anjo.”

Este teatro fala para alguém, dirige-se a alguém, percebemos as implicações de o Parvo se dirigir não só ao Diabo, mas a outras personagens em cena, a outros intervenientes de *Embarcação* (excetuando o Anjo). O Parvo fez a todos a sua imprecação escatológica. Os versos passam a ter um alcance maior, pela reescrita na cena, com ampliação de tempo e de destinatários.

Podemos dizer que, além da introdução dos narradores das didascálias, foi assim que o absurdo afetou o ritmo da peça. Uma cena que seria curta passa a longa, no espaço e tempo.

Têm relevo outros casos que reescrevem breves palavras do mesmo modo, produzindo cenas dilatadas e significantes. Como vimos com o Parvo, é crucial a resposta ou reação das personagens ao destino apresentado.

Judeu

Revemos a mesma situação (ou reescrita) do Parvo na fala do Judeu, quando este percebe que irá para destino incerto e nem embarcará. Segue-se a sua resposta ou revolta, em forma de praga ou maldição, com uma breve estrofe de 8 versos. Estes poucos versos, imaginamos, demoram habitualmente pouco mais de dez segundos a serem ditos. Contudo, na encenação, tomam quase o mesmo minuto dos 30 versos do Parvo, ampliando-se para todo o espaço o alcance das suas palavras. Com uma agravante: excetuando o Diabo, todas as personagens estão de costas para o Judeu, sugerindo que não o ouvem ou reconhecem existência. Este começa com voz sonora, com a repetição da primeira palavra, “Azará”:

[gritando para o alto]

Azará [*Azará Azará*] pedra meúda

lodo, chanto, fogo, lenha

[para Diabo] caganeira que te venha

má corrença que acuda.

Par el Deu qui te sacuda

com a beca nos focinhos

[pausa]

fazes burla dos meirinhos

dize filho da cornuda.

[cospe no chão. Todos cospem na direção do judeu] (II: 581-588)

Uma célula de texto inicialmente pequena foi tornada grande, afetando todo o palco e cena, que se dirige não apenas ao Diabo – que seria, ao lermos, o seu destinatário. A voz do Judeu grita para todos ouvirem e serem atingidos pela sua praga. O carácter mágico ou sobrenatural das suas palavras, na sua produção de presença, parece tocar nas personagens sem tocar. Ainda voltaremos a este assunto, mais abaixo, acerca de uma abrangência em profundo absurdo para todas as pessoas, dentro e fora do palco. O momento com o Judeu ocorre aos 39’13”.

Frade

A voz narradora indica-nos: “Começou o Frade a dar lição d’esgrima com a espada e broquel que eram d’esgrimir.” Em cena, a espada é representada paradoxalmente por um varapau e a “lição d’esgrima” será uma luta do pau, com defesas e ataques de ambos. A cena inscreve-se no absurdo, pois o objeto *pau/varapau* passa a significar *espada*. O contraste proposto não se fica pelo simples adereço: o Frade vence o Diabo, provando ser estranhamente hábil. Se os objetos são trocados, espada por varapau, também será trocada a vitória por derrota. A cena mostra-nos como o Frade vence o Diabo. A sua habilidade de esgrimir mostrará, antes de mais, o seu orgulho e a manifestação de nenhum arrependimento. O Frade prenderá o arrais do inferno com a sua arma, dizendo “Padre que tal aprendia / no inferno há d’haver pingos?”, subjugando o Diabo (prostrado) no fim da “lição de esgrima”.

O absurdo existencial pela boca da alcoviteira

Neste espetáculo, a maior declaração de absurdo é vocalizada por uma personagem insuspeita: Brísida Vaz. Será em riso e pelas suas palavras (e gestos) que poderemos depreender o nosso destino. O público é especialmente visado de modo muito eloquente, pois Brísida falará do destino

de quem assiste ao espetáculo. Vê-lo-emos em dois versos da alcoviteira (vv.513-514), onde estaria, aparentemente, um argumento de defesa. Brísida pergunta ao Corregedor, na sua voz cheia de inflexões insinuatoras: “Dizede, juiz d’alçada / vem lá Pero de Lisboa?”

No texto vicentino não foi escrita nenhuma resposta do corregedor à pergunta de Brísida Vaz, o que deixaria a pergunta no ar como se tivesse sido impertinência da personagem.



Imagem 2: Brísida Vaz (Ana Meira), ao centro, a apontar para nós: “[Ah! Ha ha ha] Levá-lo-emos à toa”

A identidade e nome “Pero de Lisboa” faria parte dos efeitos de real usados por Gil Vicente, pessoa desconhecida do espectador de agora. Constitui um desafio a sua menção para um público atual. A cena vai introduzir uma resposta que se pode entender em dois níveis. Por um lado, atualiza a identidade do citado Pero, reescrevendo a cena. Por outro lado, acusa o público e manda-nos para o Inferno. Vejamos como se processa: Brísida suspende a fala depois da pergunta, perscruta então o público (ela e

todos os passageiros), até exclamar “Ah!”. Diz a alcoviteira: “[Ah! Ha ha ha] Levá-lo-emos à toa / e irá nesta barcada. [risos de todos]”

Brísida atravessa dois *media*, o teatral e o videográfico. Recordemos a noção citada antes de Intermedialidade⁸⁴: “redefinition of media correlations”. O que resultará em “a refreshed perception resulting from the corelationship of media means (...) which allows for new dimensions of perception and experience to be explored”. O gesto e reação da atriz levam a pensar que a personagem reconhece que está a ser filmada e *reconhece* no público a pessoa de quem falava, como se encontrasse um conhecido na plateia. Declara a sentença⁸⁵ rindo em gargalhadas sonoras e abertas em satisfação por encontrar no auditório a sua resposta. A atriz atualizou no público a figura de Pero de Lisboa. Imediatamente, com um gesto largo, convida a entrar no palco e nesse destino: na barca para o Inferno.

Uma neutra dança da Morte: epílogo em procissão

Chegámos ao fim do espetáculo e, portanto, à entrada e participação dos Cavaleiros de Cristo. Ouve-se a sua apresentação, por mais uma voz narradora. Contudo a voz resulta austera, tensa, com rigor em cada palavra. Diz-se na didascália: “*Vem quatro Cavaleiros cantando, os quais trazem cada um a cruz de Cristo (...)*.” Após o anúncio, entram os atores com um pequeno andor de madeira de figuras articuladas de madeira. Os títeres no andor representam os cavaleiros, com espadas, cavalos e capacetes, que cantam. Todo o elenco se junta ao movimento do andor que circula o palco, cantando em coro:

À barca à barca segura
barca bem guarnecida
à barca à barca da vida

⁸⁴ CHIEL KATTENBELT, *op. cit.*

⁸⁵ Aos 51 minutos, vv.759-762 da edição do *programa* ou vv.757-760 da lição de Paulo Quintela *in* Obras Completas, 2001. As suas gargalhadas são saborosamente “apócrifas”, pois existem só na cena e não no texto.

Senhores que trabalhais
pola vida transitória
memória por Deos memória
deste temeroso cais.
À barca à barca mortais
barca bem guarnecida
à barca à barca da vida.

Vigiai vós pecadores
que depois da sepultura
neste rio esta aventura
de prazeres ou dolores.
À barca à barca senhores
barca mui nobrecida
à barca à barca da vida. (II: 829-842)

Vemos uma dança, num movimento coletivo no palco com estes poucos versos, como procissão circular, de música, marcha e coro. Todos os atores dos espetáculos marcham, dotados do movimento que os títeres não possuem. Os versos cantados dos cavaleiros são vocalizados por todos os atores, já fora de personagem.

Por outro lado, repete-se várias vezes a canção, acrescentando importância e duração ao seu texto. Ao ser repetida a canção três vezes, esta sublinha no nosso entendimento um tema, um motivo. Reteremos ainda mais as suas imprecisões “à barca à barca *senhores*”, “*senhores* que trabalhais / pola glória transitória / memória por Deos memória / deste temeroso cais”, “Vigiai vós *pecadores*”. Somos nós: os “senhores”, os “pecadores” e afinal de contas os “mortais”. A canção e a moralidade dirigem-se aos seus espectadores ou “senhores”, “mortais” para advertir severamente para que se tenha “memória por deus memória / deste temeroso cais.”

Análise

Temos exemplos muito sólidos de teatro narrativo na *voz off* que diz as didascálias e, pelo cenário de *Embarcação*/Barros-Russo, também o teatro do absurdo.

Absurdo

1. Uma barca-palco: o destino expressado pelo espaço cénico

Vemos o primeiro momento de absurdo pela menção às duas barcas, anunciadas em “havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão”. Na cena serão inexistentes os *dous bateis*, produzindo-se assim um paradoxo, choque ou diferendo entre o ouvido e visto. Diz-se que haverá duas barcas enquanto se mostra um espaço amplo que pode corresponder a uma só barca. Tudo isto constitui uma proposta de absurdo, mesmo que o dispositivo seja de narração. Deixa o público surpreso e igualmente na dúvida acerca dos destinos possíveis, pois fora dito, sobre os bateis: “um deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno.” Mostrar uma só barca nesta moralidade equivale a declarar um só destino possível, e não dois. A direção única (para o Inferno) será também apontada por Brísida Vaz mais tarde. Passemos ao absurdo particular, em personagens.

2. Adereços: Um fim de Ionesco

A encenação acaba com uma quantidade grande de cadeiras no espaço. Cada personagem trouxe, cada uma, a sua cadeira, abandonada depois em palco. Este adereço existe, no texto, apenas para o Fidalgo. Todavia, multiplicou-se para a maioria das personagens deixando uma imagem de múltiplas cadeiras ao terminar a representação. Vejam-se as extraordinárias semelhanças entre a iconografia da nova peça vicentina e uma encenação corrente de uma peça do Teatro do Absurdo: *As Cadeiras*, de Eugène Ionesco.



Imagem 3: Comparação entre imagens do fim de *Embarcação*/Barros-Russo (esq.) e do fim de *Les Chaises* de Eugène Ionesco - Cie Teatron - Lausanne 2013 (dir.).

1. Absurdo em personagens

Uma cena que percorre o palco, envolvendo múltiplas figuras, numa surpresa frente ao texto dramático será a do Frade. Uma *lição de esgrima* e contraste entre palavras e significados. Já vimos o paradoxo ou contraste: o *argumento* disse passar-se em duas embarcações o que na verdade se passa apenas numa. Uma palavra pode, teatralmente, ser representada por outra coisa e o seu contraste será um absurdo. Tomemos o discurso objetivo e material do Frade quando este procede à sua lição de esgrima, depois de instigado pelo Diabo. Será demonstração feita com espada?, perguntamos ao ler. Pensemos nas escassas probabilidades de um frade dissoluto, com amante, e armado em cavaleiro, atingir tal vitória. Se os objetos são trocados, espada

por varapau, também será trocada a vitória por derrota. A cena mostra-nos como o frade vence o Diabo, todavia será uma vitória vazia, reação de revolta, pois, como para todos, o destino do Frade já estava traçado. Foi ilusória a facilidade com que o Frade venceu (ou foi o Diabo que se deixou vencer?) nesta pequena demonstração. A sua habilidade de esgrimir mostrará, antes de mais, o seu orgulho e a manifestação de nenhum arrependimento. “Pela boca morre o peixe”, esgrimindo ou não. O Frade, como todas as almas desta peça, não atinge a percepção do seu destino, continuando obstinado e orgulhoso em ser quem é. Não será possível vencer o destino, que no caso, o conduzirá ao Inferno: a cena de vitória significa, afinal, o seu contrário⁸⁶.

Narratividade

1. *Paratextos* No início. Com a introdução da didascália, começara a alternância rítmica entre texto e paratexto, ou, em termos teatrais, a alternância entre diálogos e narração. Apresentou-se a primeira personagem, o Fidalgo, como será feito para todas as restantes personagens, dizendo antes ou depois da sua entrada as suas rubricas. Ouvimos “O primeiro entrelocutor é um Fidalgo que chega com um Page que lhe leva um rabo mui comprido e ûa cadeira d’espaldas”. A narração indicou um adereço que veremos também repetido: “cadeira d’espaldas”. Ouviremos sucessivamente as apresentações, enquanto se faz também a sucessiva introdução de cadeiras, uma por figura. As rubricas passam a significar um comentário à ação, suspendendo vagamente o ritmo ao complementar o que vimos ou vamos ver. Acrescentou-se, somente por este elemento que nem seria dito, uma cena paralela, uma voz que soa de fora (da cena, ou da sua mediação, do vídeo), a *voz off* com que fica marcado o ritmo cíclico da peça vicentina. A didascália

⁸⁶ Em Gil Vicente só é dado a Cristo vencer abertamente o Diabo. Veja-se o *Auto da Cananeia*, o *Breve Sumário da história de Deus*, ou o *Auto da Alma*: foram necessárias as intervenções de Jesus Cristo nos dois primeiros casos e da Igreja e Anjo Custódio na terceira peça.

representa para o público um tempo suspenso, de respiração, de introdução e de afirmação do projeto e entrada das personagens, de paragem. Aumenta o *tempo* pela sequência do espetáculo: *grande cena falada* seguida de *pequena cena narrada* seguida de *grande cena falada* seguida de *pequena cena narrada* (acabando com os cavaleiros, numa cena cantada/ainda mais narrada).

2. *Distanciamento*

a. A teatralidade brechtiana da alcoviteira

Quando Brísida atualizou no público a figura de Pero de Lisboa e, com um gesto largo, convida a entrar no palco e nesse destino: na barca para o Inferno. Assistimos assim à teatralidade da peça vicentina na sua plenitude. A relação assumida entre quem faz e quem vê será a teatralidade mais explícita neste (e em qualquer) espetáculo. Foi dita a sentença de irmos, como aqueles em palco, para o Inferno. Este momento reforça outra situação em que Brísida Vaz já abarcara os circunstantes, ao dizer: “Se eu fôsse ao fogo infernal / lá iria todo o mundo!” Ao dizer “todo o mundo”, a alcoviteira usa o gesto novamente de modo muito relevante, pois aponta para todo o espaço, para quem está em cena e para quem está na sala. Abrangendo todos, declara a condenação generalizada, de todos, dá amplitude na voz e movimento ao dizer “todo o mundo”, que acentua como se falasse de todos os que estão presentes. A alcoviteira abarca todos, em que o público será *todo o mundo*. Acabou de declarar, para todos, um destino inapelável.

b. Os cavaleiros e uma canção

A moralidade conclui-se em forma narrativa com a canção dos cavaleiros, cantada pelo elenco completo: aqueles que fizeram de diabos, anjo, mortos. Todos optam por alguma neutralidade ou distanciamento, como se fossem as pessoas dos atores, sem serem mais as personagens. Será como se apresentassem as ilações a tirar do espetáculo ou fábula assistida. Existe uma reescrita da cena final, em forma de procissão destas personagens.

Encontramos de novo uma forma narrativa naquilo que dizem e como o fazem. A interpelação dos cavaleiros é feita num discurso direto, mais exteriorizado, cantado, quase festivo de uma dança de condenados.

Outras marcas de teatro contemporâneo

Embarcação/Barros-Russo usa títeres de várias dimensões. Será um desenvolvimento do teatro dos “Bonecos de St.º Aleixo”, forma centenária de marionetas de arame. Aparte esta referência portuguesa (e de âmbito tradicional), vejo nos títeres formas bastante modernas como as usadas pelo *Bread and Puppet Theatre*. Sobre este grupo americano informam-nos Brockett e Hildy, na sua *History of the Theatre*:

The Bread and Puppet Theatre was founded in 1961 by Peter Schumann. Using puppets of varying sizes (some over 20 feet tall), live actors, and stories based on myths, the Bible, and well-known tales, it sought to promote love, charity, and humility and to denounce the evils of materialism and deception. (519)

Veja-se a imagem do *The Bread and Puppet Theatre*, no espetáculo *Domestic Resurrection Circus*, 1974⁸⁷.



Imagem 4: Comparação entre imagens do *Bread and Puppet Theatre* e *Embarcação/Barros-Russo*.

⁸⁷ Fotografia de Craig Hamilton apud Brockett & Hildy, *History of the Theatre*, 520.

Com estas figuras, associamos a moralidade de Vicente às vanguardas das últimas décadas do século XX. As mesmas que usavam as formas populares como inserção, como teatro de rua, francamente politizadas.

2. *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra* – Brecht na comédia vicentina

A Letra *Contar a história de uma cidade*

A Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra, peça feita por Vicente em 1957, consiste na história fantasiada da cidade de Coimbra, apresentada na mesma cidade. Para isso, Vicente imagina e apresenta a fábula de um tempo e espaço mítico. Vejamos a descrição cénica da peça, recorrendo a Leif Sletsjoe:

Entra um Peregrino (Licenciado). Depois de longo monólogo em que nos diz de que trata a comédia, anuncia a vinda de um Lavrador que logo aparece e dá início à peça, toda ela em versos regulares. Entra um Ermitão (como foi anunciado ao público?) e mais tarde Celipôncio e sua irmã Liberata, apresentando-se um ao outro. Vão pedir a bênção do Pai (Lavrador). Ao retirarem-se entram os seus irmãos Galameno e Heridea (que também se apresentam mutuamente), para se despedirem do pai. – Segue-se um diálogo do Lavrador com o Ermitão. Este (que é rei de Córdoba e Andaluzia) fala-lhe de Monderigon que lhe roubou uma filha. Vão-se, e vemos Celipôncio e Libertara que andam caçando na serra de Coimbra (?). Celipôncio deixa a irmã sozinha, e ela põe-se a cantar. Pouco depois aparece-lhe o selvagem Monderigon. Liberata com medo dele chama o irmão, mas entretanto é forçada a manter um diálogo com Monderigon que está apaixonado por ela. Ele retira-se, por fim. Celipôncio regressa por fim da caça. (Aqui deve interferir o Licenciado para explicar que Monderigon, não ousando infringir a ordem que lhe deu Libertara – de não mais voltar ali – mandou-lhe um recado por Melidónio). Melidónio

conta que Monderigon prendeu a irmã e outras quatro damas (ouve-se ao longe o doce canto das prisioneiras). Mas torna Monderigon por uns momentos, prosseguindo a sua tentação junto de Liberata. Chega Celipôncio outras vez da caça e é atacado pelo selvagem. Mas toca a sua buzina e assim dá a conhecer a Serpe e o Lião o perigo que corre. Estes acodem apressadamente e matam o selvagem Monderigon. E logo vão ao castelo libertar os lá estão (?). Entretanto volta o Peregrino a anunciar várias damas (chega agora a princesa e o seu séquito), o que dá motivo a recitações e descrições de fabulosas genealogias. A peça acaba com música. (115)

Notemos que o estudioso sueco apontou para a ação cénica do Licenciado “para explicar que Monderigon, não ousando infringir a ordem que lhe deu Libertara – de não mais voltar ali – mandou-lhe um recado por Melidónio.”

Devisa tem conhecido um número muito pequeno de representações⁸⁸.

Vejamos a sua rubrica inicial:

Comédia representada ao muito alto, poderoso e não menos cristianíssimo rei dom João, o terceiro em Portugal deste nome, estando na sua muito honrada, nobre e sempre leal cidade de Coimbra. Na qual comédia se trata o que deve significar aquela princesa, leão e serpente, e cales ou fonte que tem por devisa, e assi este nome Coimbra donde procede, e assi o nome do rei e outras antiguidades a que nam é sabido verdadeiramente seu origem, tudo composto em louvor e honra da sobredita cidade. Feita e representada na era do Senhor de 1527. (I: 450)

As características: o aqui e agora.

É um desafio esta peça. De interesse teatral dentro da aceção do *aqui e agora*, o público da época vem mencionado e interpelado. Como seria de esperar numa comédia vicentina, *Devisa* tem reis, princesas, lutas, abdicação,

⁸⁸ Informa a CETbase que os espetáculos criados a partir deste texto se resumem a dois (cf. Anexo I).

provações, perdas e conquistas, acabando tudo em matrimónio entre príncipes. A peça explica pela fantasia a cidade de *Coimbra*, assim como dá a raiz de vários nomes de família. Percebe-se a relação estreita entre quem vê e quem faz, com personagens, no início e no fim (na apresentação e na conclusão da peça) que falam diretamente para o público. A comédia em causa, como pontado atrás, não tem conhecido muitas encenações, pelo que se deve ter em conta que, por um lado, é bilingue e, por outro lado, se refere diretamente a um local e pessoas. Sabemos também que as comédias vicentinas são, dos géneros principais, as peças menos representadas atualmente⁸⁹.

Sobre *Devisa* como dramatização da novela de Cavalaria, diz-nos Aníbal Pinto de Castro⁹⁰ que

Aqui e além as personagens vão aludindo a elementos muito significativos para sua caracterização, num plano de excepção ou predestinação. A trama cavaleiresca do auto urdia-se deste modo num alto plano social, adequado à condição dos seus imediatos destinatários, fornecendo ao mesmo tempo os fios pelos quais a acção se organiza segundo uma estrutura coesa, ainda que subjacente ao disfarce, como que a desafiar a perspicácia dos espectadores na antecipação de uma descoberta antecipada do desenlace.
(26)

Importa reter “o alto plano social [das personagens] adequado à condição dos seus imediatos destinatários”, pois estes são os reis e príncipes. Pinto de Castro chama a atenção para o disfarce de personagens (o eremitão que afinal é um rei) e ao desenlace da peça, ambos razão de surpresa e antecipação por parte do público. Vicente cultivava várias destas coordenadas em outras comédias, com cavaleiros, princesas, monstros e casamentos finais.

Estruturalmente, podemos falar de três partes em *Devisa*, a saber: a

⁸⁹ Veja-se o Anexo I.

⁹⁰ “As Dramatizações Vicentinas da Novela de Cavalaria”, 2003: 13-30.

introdução, seguida da intriga, concluída por uma explicação genealógica. Vejamos cada uma das partes, segundo a divisão e designação que usei por conveniência.

Primeira parte – Introdução

Gil Vicente concebe a intervenção de uma personagem que fará apresentações no princípio e no fim. Trata-se do Peregrino, que apresenta o enredo com o *argumento* da peça. Nos respetivos setenta versos vemos citados os espectadores da altura: “o altíssimo emperador / vossas majestadas, a sacra emperatriz / a alta duquesa dona Breatiz / Também a rainha que é d’Inglaterra // e a verdadeira rainha de França (...) O lúcido infante (...) e o sacrossanto nosso cardeal / os nobres infantes bem de Portugal.” Podemos ver um procedimento narrativo e encontraremos também o absurdo na escrita de Vicente, no mesmo texto do Peregrino. Interessa-nos, antes de passarmos para a análise do caso de estudo (em encenação) determo-nos em algumas partes do texto de *Devisa*.

Veja-se então como o Autor, de seguida, faz a inversão da realidade:

E por provas certas
vereis donde veo e de que planetas
que falam aqui rouquinhos os moços
e todalas moças tem curtos pescoços
e mãos rebuchudas e as unhas pretas.

Outrossi as causas por que aqui tem
os clérigos todos mui largas pousadas
e mantém as regras das vidas casadas
desta anteguidade procedem também
sem serem culpados
porque são leis dos antigos fados
cousa na terra já determinada

que os sacerdotes que nam tem ninhada
de clerigozinhos são escomungados.

E a causa por que as molheres daqui
são melhor casadas que as d'Évora Monte
porque esta comédia vos mostrará a fonte
de totalas cousas que ouvistes aqui. (41-58)

Como se vê, Gil Vicente escrevera para o Peregrino os primeiros 40 versos em narrativa acerca da comédia. Contudo, o Autor fez os versos seguintes da mesma personagem em discurso de *parvoíce* ou *nonsense*⁹¹. Após o absurdo nas suas palavras, o Peregrino regressa ao discurso sóbrio, dando-nos a explicação do género da comédia. Em apenas cinco versos, dá uma ideia muito concreta:

Já sabeis senhores
que toda a comédia começa em dolores
e inda que toque cousas lastimeiras
sabei que as farsas todas chocarreiras
nam são muito finas sem outros primores. (59-63)

O Peregrino volta ao presente mais imediato da ação dramática, apresentando quem entrará primeiro, começando a fábula. Verificamos o distanciamento de um narrador nas suas palavras:

Entrará primeiro um homem lavrador
que em tempo daquele salvage morava
cá noutra serra onde só lavrava
com filhos e filhas e grande dolor.

⁹¹ Pensamos na qualidade de *parvoíce*, como disse Óscar Lopes, que podemos atestar na parte citada. Interessa notar que Vicente constrói o absurdo sobre o sério, após um discurso grave. Vê-lo-emos também na representação analisada.

O qual se lamenta
da adversa fortuna em que corre tromenta.
E porque a comédia vai tam declarada
e tam raso estilo, nam serve de nada
o mais argumento e cerro a ãementa. (64-72)

Vemos a teatralidade de Vicente, ou seja, a habilidade do Autor em lidar com o presente do teatro, anunciando o que vem a seguir.

O Peregrino torna-se, muito naturalmente, o apresentador do enredo⁹². O estudioso Leif Sletsj e intu ra o uso de Argumentadores nas representa es originais vicentinas:

São realmente pouco numerosos os autos vicentinos que tinham argumento inicial. Nalguns casos, porém, vemos surgir a figura do Argumentador ou Licenciado [p.ex. “O Juiz da Beira”; “Templo de Apolo”; “Farsa dos Almocreves”; “Triunfo do Inverno”] este deve ter fornecido ao público melhores informa es do que as que hoje encontramos nos manuscritos! Neste domínio dos argumentos informativos, dados no início ou no decorrer da a o, antolha-se-me que o Mestre Gil mostrava muita independência e liberdade. (87)

O investigador sueco aproximou Vicente de uma cena narrativa cujo registo escrito não chegara ao texto do *Livro das Obras*⁹³.

⁹² Encontraremos em outras peças de Vicente o mesmo dispositivo de apresenta o: na *Floresta de Enganos*, por exemplo, peça final, de 1536. Podemos detetar o mesmo dispositivo na primeira peça de Vicente, *Visita o*, quando o protagonista anuncia (em termos um pouco mais hesitantes) que entrarão em cena umas dezenas de companheiros seus.

⁹³ Ou seja, coloca-se a hipótese de Gil Vicente ter utilizado muitas vezes as figuras que fornecem informa es ao público. O texto dessa figura, o Argumentador, a existir em muitas peças, não terá sido integrado na publica o do *Livro das Obras*. Poderiam ser palavras de introdu o às peças ou a cenas, explicando espaços, acontecimentos e razões.   uma hipótese interessante que distingue a representa o da publica o do texto e nos recorda as dimensões da escrita vicentina: fazendo uma peça para se representar, com reescrita do mesmo auto para ser publicado em livro.

O espaço cénico é indicado por palavras, como na lamentação do Lavrador, em que refere *sierra, bravas espesuras* e grutas (vv.97-108).

Segunda parte – Intriga de cavalaria

No texto vicentino está previsto que as personagens falem diretamente para o público, antes e depois do enredo propriamente dito. Início e fim são falados em português, vv.1-72 e vv.770-882.

Contudo, as aventuras dos protagonistas (irmãos) Celipôncio e Liberata, precedidas pela desventura do seu pai lavrador, correspondem a uma enorme parte (aprox. 700 versos) em castelhano. Nesta parte de fábula, as personagens interagem (dialogando ou monologando) somente umas com as outras, sem o fazer com o público. Tudo se passará na montanha que pertence ao ser monstruoso Monderigón, cruel rei.

Nesta parte, do enredo, será interessante relevar aspetos de narração. Penso nas narrações feitas entre personagens. O Ermitão dará ouvidos à extensa história do Lavrador, que começa com o significativo verso “Quiero abrirte mis entrañas” e ocupa os vv.163-228. Na revelação da sua verdadeira identidade, fica declarada a nobreza desta personagem, ingrediente indispensável e característico, como chamara a atenção Aníbal Pinto de Castro⁹⁴. Após expor todo o triste antecedente, fica também patente o pedido de conselho ao Ermitão, em palavras que serão o motor da ação futura que envolve os filhos. Neste diálogo invertem-se os papéis. Tocará ao Ermitão contar ao Lavrador a sua própria história, como nos anuncia a narradora: “Razoamento do Lavrador com o Ermitão, depois de partidos os filhos, ficando sós” e corresponderá aos vv.337-372. Vemos, nessa narrativa, a primeira menção a Monderigón. A ação entre os filhos do Lavrador (e Monderigón) acontecerá em seguida, preenchendo o espaço vazio deste palco, destituído de peças de cenário além de paredes de madeira com algumas

⁹⁴ *Op. Cit.*

entradas e janelas. Podemos dizer que é especialmente conveniente à narração o espaço vazio em que se passa o espetáculo, pois é um espaço deixado vago à imaginação (e ao jogo do ator). A aventura protagonizada entre os dois irmãos, Celipôncio e Liberata, inaugurará um novo espaço cénico, a montanha, e uma nova narração, daquilo que se passa fora do refúgio improvisado para a cansada rapariga. Celipôncio, da sua aventura, contará à irmã o que viu, viveu e passou fora de cena (nos vv.565-578). Celipôncio dirigindo-se a Libertara, contará mais aventuras – que vemos somente pelas suas palavras (vv.734-748).

Entre uma narração e outra, Monderigón aparece e representa-se como minotauro. Nada no texto indica esse aspeto que nos sublinha tanto a ameaça como o ser simultaneamente homem e monstro. Liberata chega a espantar-se de este ser “drago” a falar como homem. Monderigón será um cavaleiro monstruoso e há de contar à curiosa Liberata o seu ascendente nobre (em mais uma narração, nos vv.674-680). Nesta revelação acontece mais um caso de disfarce, tal como apontara Pinto de Castro⁹⁵.

Imagine-se, por exemplo, a representação por esta extensa didascália:

Monderigón, nam ousando quebrantar a postura que Liberata lhe pôs que nam tornasse aí mais, mandou-lhe um recado por Melidónio, irmão da princesa Colimena. E porque ele vinha muito desafigurado, coberto de cabelo e com ãa braga de ferro, diz Liberata, espantada dele.

Podemos imaginar a figura desgraçada de Melidónio com a sua descrição. A luta entre Celipôncio e Monderigón é narrada numa longa indicação cénica:

Toca Celipôncio sua bozina, pola qual a serpe e leão conheciam sua necessidade, os quais acodem mui apressadamente e matam o salvagem

⁹⁵ *Op. Cit.*

Monderigón, e logo se vão ao seu castelo e tiram a princesa Colimena e suas donzelas e irmãos. E entanto que vão ao castelo diz o Peregrino que fez o argumento.

Parte final – A genealogia

Neste último momento o Peregrino regressa, dirigindo-se às outras personagens em cena, pedindo:

Senhoras donzelas por vossas nobrezas
que ùa e ùa declareis a nós
as anteguidades de quem fostes vós
specialmente a suas altezas. (778-781)

O objetivo de cada figura, então, será apresentar quem é, e de onde procedeu, ou seja, qual é o seu nome de família. Vicente usará sempre o mesmo esquema: o Peregrino nomeia uma personagem para que esta se possa explicar ou narrar, em suma. Começa a personagem por se dirigir a Belicrastra: “Vós Belicrastra senhora primeiro.” Esta responde, solícita:

Belicrastra – Eu edifiquei a vila do Crato
que de Belicrastra se chamava o Crasto
depois corrompeu-se o nome verdadeiro. (vv.782-785)

(...)

Peregrino – Saí a terreiro senhora Selivenda
vós que nacestes com favor dos pólos.

Selivenda – Eu edifiquei a vila d’Arraiolos
há dous mil anos diz a minha lenda.
Daqui procederam Silvas e Silveiras
desta Selivenda que vedes aqui
são pera conselho vós crede-me a mi

que são desta casta grandes cabeceiras. (vv.794-801)

(...)

Pelegrino – Sus vós Sossidéria onde repousa
o canto da anteguidade romana.

Sossidéria – Eu edifiquei a vila da Arrifana
e de mim procedem todos os de Sousa.
Os Sousas que o são digo eu porém
porém os de Sousa que bem Sousas são
são homens de paz, põe tudo em rezão
bôs cavaleiros nas partes dalém. (vv.810-817)

(...)

Pelegrino – Vós Perigéria em todas maneiras
dizei o antigo de vossa nação.

Perigéria – Eu edifiquei Alegrete e Monção
e de mim procedem todos os Pereiras.
São muito fidalgos e bôs cavaleiros
zelosos do reino e da cousa justa
mui bôs defensores nam já à sua custa
e depois de casados são muito caseiros. (vv.826-833)

(...)

Pelegrino – Senhor Melidónio dizei vós também
vossa anteguidade depois vossa irmã.

Melidónio – Eu edifiquei a vila da Lousã
scilicet o castelo que tem.

De mim procederam os Melos dereitos
de Melidónio tomaram o nome
esta é sua alcunha e seu sobrenome
falo nos finos e nam contrafeitos. (vv.842-849)

(...)

Peregrino [sic] – Venha a mui alta princesa serena
e diga contando sua anteguidade.

Colimena – Eu assentei aqui esta cidade
e eu sou Coimbra e vem de Colimena.
Tomei por devisa aqeste leão
e aqesta serpe por que fui livrada
o cales do meo é cousa errada
porque há de ser torre com ùa prisão. (vv.867-874).

A parte final de *Devisa* retoma a comunicação direta com o público (que tínhamos no início), assentando muito claramente num discurso narrativo. Será na narrativa e nesta circunstância de falar diretamente para o público que vamos assentar a nossa análise.

Ficamos com a impressão, pela leitura de *Devisa*, que um determinado grupo de pessoas (sejam personagens ou atores) se propõe representar uma história exemplar, sendo guiados por uma personagem narradora.

O (Novo) Espírito *Devisa/Carinhas*

Prólogo – O nome de uma personagem brechtiana

Encontramos um traço *narrativamente* relevante na encenação *Devisa/Carinhas*. Além do que relevámos atrás, este espetáculo reescreve o narrador que o público viu e escutou. É inserida uma figura que pode ser considerada brechtiana. O espetáculo inicia-se com a leitura da rubrica inicial por uma figura feminina de longo vestido vermelho que, à esquerda baixa, começa a falar. A figura apresenta a rubrica inicial da peça, delicada e diretamente para o público.

Repare-se que a declaração dada a ouvir só existira, até à data, para leitura, na peça. A personagem, contudo, deu materialidade e existência ao texto, dizendo-o.

Apresenta a peça sem que se apresente: falta-nos um nome para ela, dado que é exclusivamente fruto da encenação. A nova figura em cena dirá as rubricas e didascálias, sendo por isso “narradora-comentadora”⁹⁶, o que implica narrar e comentar, acompanhando a ação, mantendo o relacionamento direto com o público e distanciado com as personagens. Será uma personagem que se encontra em outro lugar da ação dramática sem que saibamos onde está. A narradora-comentadora de *Devisa/Carinhas* estará em outro tempo e espaço da ficção, comentando a fábula da Coimbra mítica de Vicente. A narradora-comentadora está afastada do palco em que se passa a ação dramática. Observa, anuncia, antecede a ação e comenta o que se passa em cena. Dirige-se ao seu público e ao seu tempo, introduzindo distância e tornando-o consciente de que assiste a um espetáculo.

O efeito das sucessivas intervenções da narradora é de pontuação das partes, tornando *mediato* o teatro a que assistimos. Sugiro que Brecht (ou o teatro narrativo brechtiano) estará presente pela narração.

Segunda parte – a intriga de cavalaria

Falava-se em língua portuguesa, diretamente para o público. O que contrasta com o castelhano na intriga. A língua funciona como *estranhamento* neste espetáculo: durante 700 versos (ou 30 minutos) fala-se em espanhol, com sobressalto para os ouvidos de hoje. Ainda que a fábula se passe numa montanha, o espaço cénico está vazio de adereços ou cenários. O espaço da montanha e as suas aventuras acontecem nas palavras, naquilo que nos é dito. O ambiente reproduzirá o sentimento desesperado do Lavrador. Ao público atual basta a metáfora para conseguir *ver* o cenário, ouvindo somente as

⁹⁶ Encontramos a designação “narradora-comentadora” na peça brechtiana *O Judeu*, de Bernardo Santareno. Fundamento este termo mais à frente, na **Análise** deste caso.

palavras. Um exemplo expressivo cabe a Celipôncio, que encontra refúgio (no palco vazio) e diz à irmã: “Aquí es muy natural / que fue ya cosa poblada / y aún palacio./Aquí estarás encubierta / dentro destas arboledas / escondida / fuente d’agua siempre cierta / cantan aquí aves ledas / tienes vida” (400-408). O herói reconhece ruínas de um palácio, arvoredos, aves e uma fonte de água onde, na realidade, nada se vê. O espaço cénico está aqui nas palavras, na voz. Em suma, é a voz e a ação no espaço vazio. O ritmo do espetáculo é marcado por dois aspetos, o visual e o auditivo.

Por um lado, temos os espaços visíveis da narradora-comentadora e o espaço da fábula, espaços diferentes que não se confundem. Por outro lado, temos as intervenções da narradora-comentadora a intercalar a ação. Geram-se suspensões ou pausas na ação dramática com “Partido Monderigón, fica Liberata a solas [*sic*] falando consigo e diz” ou com “Vem Celipôncio da caça e diz”. A narração pode ser informativa ou funcional como em “Torna Monderigón a Liberata, prosseguindo sua tenção, dizendo” ou com “Vai-se o salvage Monderigón e fica Liberata dizendo” e “Vem Celipôncio de matar sua caça e diz”. *Devisa/Carinhas* demonstra claramente que o teatro não se reduz ao enredo ou à ação dramática. O teatro, em vários níveis, formas e marcas modernas, acompanha-nos em todo o espetáculo. Vicente previu vários níveis de representação e o encenador de *Devisa* ampliou ainda mais a teatralidade vicentina, investindo em novas formas para a comédia em causa.



Imagem 5: A *narradora* à esquerda (Rosário Romão), Liberata (Silvia Brito) e Celipônio (António Jorge) ao centro do palco, sob o olhar do *Peregrino-encenador* (Carlos Borges) sentado à direita.

Num momento especial de narração, a *narradora* refere o encontro entre o rei monstruoso e a jovem: “O *salvage Monderigón*, ouvindo cantar Liberata, vem a ela. E ela, de temor, chama pelo irmão”. Contou-nos, de facto, uma sequência dos acontecimentos que só veremos a seguir. Antes seremos surpreendidos ao descobrir que o “*salvage Monderigón*” é aqui uma figura mitológica: Minotauro. Tem a cabeça de um crânio de touro, está curvado e a sua voz reflete a disformidade: está entre o rugido e o uivo.

A dado momento, o selvagem sai da sua figura curvada e animalésca para pegar um microfone. A luz da cena muda, todos os atores entram em cena (aos 25’) e *Monderigón* cantará para Liberata uma canção de amor. O momento será “apócrifo”, pois não existe no texto de *Devisa*. No espetáculo arranca gargalhadas do público. Trata-se de uma música *pop* espanhola⁹⁷ em que o cantor pede “*cariño*” à pessoa amada:

⁹⁷ Trata-se da canção “*Cariño*”, do cantor Tijeritas, no álbum *Amor Gitano* (1992).

Cariño, solo te pido cariño / poquitas cosas te pido // cariño siempre cariño. // Cariño, solo te pido cariño // poquitas cosas te pido / cariño siempre cariño. // Perdona mi locura // ten paciencia te lo pido / es la locura de esta vida / me deja el corazon vacio. // Cariño, solo te pido cariño // poquitas cosas te pido / cariño siempre cariño. // Cariño, solo te pido cariño // poquitas cosas te pido // dile, que la verdad a los corazones / de vivirte, porque siempre vivimos / amor por tropezones / no lo aguantas mas, / por mucho que te quiera / verguenza tu presencia / tus ojos que me miren / tus labios que me besen / ayy ayyy aayayyyyyy // cariño, solo te pido cariño // poquitas cosas te pido / cariño siempre cariño. // Cariño, solo te pido cariño // poquitas cosas te pido / cariño siempre cariño. // Perdona mi locura // ten paciencia te lo pido // es la pelea de esta vida / me deja el corazon vacio. // etc.

As palavras da música são bastante explícitas e dão-nos a ideia de um amante subjugado, chegando mesmo ao ridículo. Ao som do refrão “Cariño, solo te pido cariño”, a cena muda de luz, todos aparecem em palco, dançando e cantando. O ator que representava Monderigón, deixa a posição e voz da personagem, numa mudança abrupta que provoca risos e estranhamento. Consideramos uma extemporânea declaração de amor, dirigida a Liberata. A cena foi amplificada e tornada mais insólita pelo Peregrino. Este ficará só em cena, gritando o refrão da música.



Imagem 6: O Peregrino (Carlos Borges, ao centro do palco) canta “Cariño, solo te pido cariño” para Liberata (Sílvia Brito, na janela), observado pela narradora (Rosário Romão, à esquerda).

Então acontece a resolução da intriga. Monderigón será vencido por Celipôncio. Recordemos a didascália do texto: *Toca Celipôncio sua bozina, pola qual a serpe e leão conbeciam sua necessidade, os quais acodem mui apressadamente e matam o salvagem Monderigón.* Como se faz este combate? Será em forma de dança.

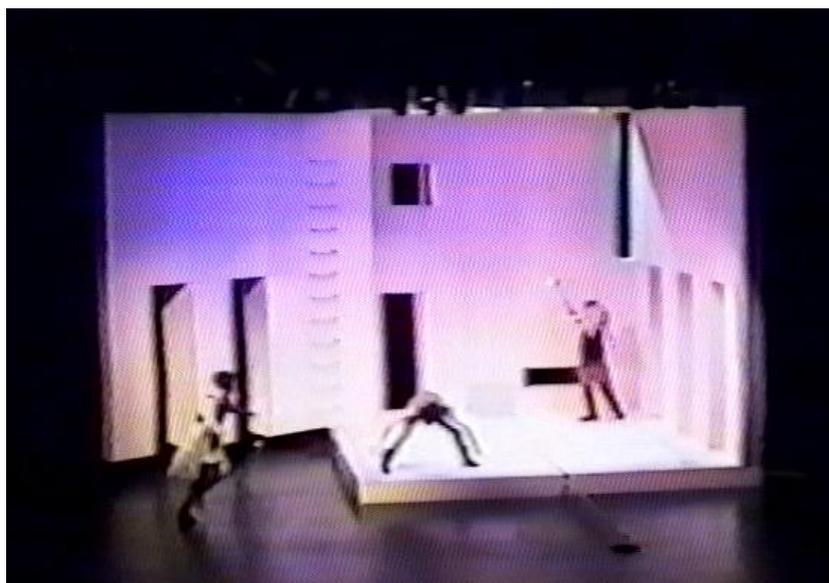


Imagem 7: Luta em dança. Monderigón (José Vaz Simão) ao centro, Celipôncio (António Jorge) ao fundo com Liberata (Sílvia Brito) correndo (à esq.)

Monderigón está já sem a sua cabeça de Minotauro. Estará mais humanizado? Celipôncio, seguro, tem consigo a serpe e o leão, adereços que lhe servem de armas. Liberata corre, antecipando o seu destino, pois morto o “salvage” a sua enamorada se transformará em lebre.

Continuaria a didascália: *e logo se vão ao seu castelo e tiram a princesa Colimena e suas donzelas e irmãos. E entanto que vão ao castelo diz o Peegrino que fez o argumento.* Estamos prontos para a parte final.

Parte final – A genealogia

Neste último momento, o Peregrino regressa, dirigindo-se às outras personagens em cena, pedindo

Senhoras donzelas por vossas nobrezas
que ãa e ãa declareis a nós
as anteguidades de quem fostes vós
specialmente a suas altezas. (778-781)

Todos vêm a palco e apresentam a sua história genealógica.

Análise

Narratividade

1. Estatuto brechtiano de narradora-apresentadora

Pensemos na *Devisa* em confronto com a peça brechtiana *O Círculo de Giz Caucasiano*. Dadas as suas semelhanças, *Devisa* e o *Círculo*, sublinham o encontro com Brecht na comédia vicentina no espetáculo *Devisa/Carinhas*. Vejam-se as suas marcas, traços e dispositivos pensando a narração final do texto de *Devisa*, assim como no narrador no *Círculo de Giz*. Já foram mencionadas as partes mais narrativas de *Devisa*: contam-se histórias da

mesma maneira na peça de Brecht, *O Círculo de Giz Caucasiano*. Roland Barthes informa-nos ser obra composta por uma longa narrativa, que

compreende três histórias diferentes, ligadas entre si por laços sutis. A primeira história é exposta no prólogo – dois colcoses caucasianos discutem amigavelmente sobre a exploração de um pedaço de terra: quem deverá cultivá-la? É a essa pergunta que a peça propriamente dita responde, representada diante dos trabalhadores dos dois colcoses, como um auto moral. Essa moral é retirada de uma velha lenda chinesa, “um pouco adaptada”, como diz maliciosamente um dos narradores. Trata-se, com efeito, de um apólogo que guarda uma analogia formal com o conhecido julgamento de Salomão. Mas essa forma antiga recebe aqui um conteúdo novo, que lhe confere valor. A peça na verdade se compõe de duas histórias diferentes que convergem apenas no final e se iluminam com uma significação absolutamente moderna⁹⁸.

Será precisamente esta a proposta que podemos atestar em *Devisa/Carinhas*, o espetáculo feito em Coimbra em 1994. O texto de *Devisa* apresenta um propósito de ilustração ao seu tempo e a narração segue um projeto alegórico, moralizador, associado aos valores da plateia mencionada no início. O bilinguismo apontado e o propósito de ilustração serão um desafio para a sua encenação contemporânea. O Peregrino apresentara o propósito didático: ver que “cousas passaram na serra” de Coimbra, cidade em que está o público (o de 1527 e de 1994). A personagem também enuncia o rigor da representação das figuras com “os mesmos polo natural / e quanto

⁹⁸ A descrição foi dada por Roland Barthes por altura da apresentação da peça em Paris, em 1955. É altamente provável tenha sido a mesma encenação do Berliner Ensemble a que António José Saraiva teria assistido. O trecho de Barthes é citado da edição brasileira de *O Círculo de Giz Caucasiano*, 2002, pp.205-206 (tradução de Roberta Saraiva Coutinho). O “conhecido julgamento de Salomão” será aquele narrado na Bíblia em I Reis: 3, 16-28. O texto de Barthes, crítica bastante elogiosa, foi “publicado originalmente em *Europe*, agosto-setembro de 1955, por ocasião da turnê parisiense do Berliner Ensemble com *O Círculo de Giz Caucasiano*, encenado por Brecht”, como nos informa a edição Cosac & Naify na p.205, nota 1.

falaram nem menos nem mais”. Nisto o Peregrino aproxima-se também do narrador brechtiano. Confronte-se o propósito enunciado no *Círculo de Giz̄*: “Camaradas, em honra da visita do Kolkos Galinsk e do técnico, planeamos representar uma peça de teatro, com a colaboração do cantor Arkadi Tcheidzé, uma peça que tem que ver com a nossa questão” (16). A peça anunciada ilustrará a solução do problema com que se debateram (a cedência de um vale para o bem comum). O teatro mostrará a base do seu entendimento, de acordo, obviamente, com a visão do mundo de Brecht, que, diferente da de Vicente, não se basearia numa legitimidade dos monarcas. Em ambos os casos são fornecidos indícios de realidade, bastante reconhecíveis e são anunciadas representações que serão de conveniência para a plateia. Nos dois casos, trata-se também de teatro dentro do teatro. Na peça de Brecht a representação faz-se para os dois grupos de camponeses (correspondentes aos dois Kolkos) que vieram negociar a cedência do vale. Constatamos que a nova personagem da comédia vicentina é idêntica ao narrador do *Círculo de giz̄*. Temos a surpresa de perceber numa peça vicentina uma figura herdeira de Brecht. A herança de Brecht para Vicente é paradoxal, mostrando-nos que em palco se encontra o teatro de séculos diferentes. Encontramos a designação “narradora-comentadora” na peça brechtiana *O Judeu*, de Bernardo Santareno:

É agora que os espectadores vão conhecer o Cavaleiro de Oliveira que, nesta peça, desempenhará o papel de narrador-comentador. Sentado numa velha mas bela e cómoda cadeira da época, colocada à extrema-direita, ou esquerda, num plano intermediário entre o palco e a plateia, a luz vai-no-lo mostrando suave e nitidamente, até à perfeita nitidez. (...) dum modo geral, fala em tom displicente, um tanto desencantado, sempre à beira do dito irónico, acerbamente lúcido (...)

 (36).

Santareno coloca habilmente o narrador-comentador em outro lugar e tempo da ação dramática: estando em Londres, dirige-se aos espectadores de

Portugal do século XX⁹⁹. Será aproximadamente o que vemos na Narradora e motiva o parágrafo seguinte. A nova narradora-comentadora vicentina tem as mesmas coordenadas do narrador-comentador de Santareno.

2. Narratividade em ação

Podemos dizer que a narradora se dirige olhos nos olhos aos espectadores do século XX. A encenação de *Devisa/Carinhas* reescreveu a cena de *Devisa*, como sugiro, com uma personagem de Brecht (narrador ou narrador-comentador). Através desta personagem, temos visivelmente Brecht na comédia vicentina. Pensemos no narrador brechtiano do *Círculo de Giz Caucasiano*: figura fora da ação dramática, sempre em cena com a função de localizar os espectadores quanto ao que vai suceder, comentando por vezes. Para o público do espetáculo, é pela narradora que se expressa o propósito da peça e “o que deve significar aquela princesa, leão e serpente, e cales ou fonte que tem por devisa”. Será somente na parte final que aprenderemos o “nome Coimbra donde procede”, assim como “outras antiguidades a que nam é sabido verdadeiramente seu origem”. Estes são dados específicos de *Devisa*. A rubrica diz, porém, de maneira mais geral onde e como foi representada esta peça. Dá-nos um enquadramento temporal de *Devisa* porque o paratexto passa a ser parte das palavras ouvidas. Retira-se assim o espectador da ilusão de se achar imerso numa ficção para o localizar num determinado lugar e tempo, através de referentes reais: “rei dom João”, “estando na sua (...) cidade de Coimbra” e “Feita e representada na era do Senhor de 1527”. Os verbos no passado levam a um distanciamento em relação ao espetáculo, dado que a narradora se refere a algo que já passou. Pela sua intervenção, induz-se

⁹⁹ A peça foi publicada inicialmente em 1966 e Santareno, motivado por Brecht, concebera a peça como “Narrativa Dramática” (p. 36). De facto, um narrador terá preponderância no desenvolvimento e explicação da situação da peça acerca do processo inquisitorial de que foi vítima António José da Silva, o chamado Judeu. Santareno dá-nos uma descrição cénica da personagem do narrador e um pertinente apontamento sobre o seu tom, que reconhecemos imediatamente na figura da comédia da *Devisa*.

distanciamento sobre o que veremos. A personagem narradora intervém depois durante toda a peça e a narradora de *Devisa/Carinhas*, sem interferir no curso da ação dramática, indicará ao público o que vai acontecer, comentando e sintetizando. O modo escolhido para quem se preocupa com a letra do teatro vicentino será paradoxal, pois as palavras simultaneamente *são* e também *não são* de Vicente. A narradora-comentadora comunica com o público *falando* as didascálias da comédia. Assim, as indicações cénicas deixam de ser *indicações* e, pela vocalização (em rigor, representação), passam a ser um comentário à cena¹⁰⁰. Recapitulemos: o texto das didascálias é dito por uma figura em cena que, não pertencendo às personagens da peça, pertence à cena, sempre presente, dizendo o que se vai passar, quem entra e sai.

A narradora-comentadora intercala a ação fazendo pausas na fábula, na entrada ou saída de personagens: “Partido Monderigón, fica Liberata a solas [*sic*] falando consigo e diz”; “Vem Celipôncio da caça e diz”. A narração pode ser informativa ou funcional, como em “Torna Monderigón a Liberata, prosseguindo sua tenção, dizendo” ou em “Vai-se o salvage Monderigón e fica Liberata dizendo” e em “Vem Celipôncio de matar sua caça e diz”. A personagem da narradora, aos nossos ouvidos, tece uma sequência, apresentando, introduzindo as cenas. Ao final dos 70 minutos da encenação, encerrará as suas intervenções e o espetáculo com “E assi fenece esta comédia, saindo-se com sua música”. As rubricas, quando mais desenvolvidas, usadas assim narrativamente, deixam de ser indicações de entrada ou saída. Descobrimos deste modo um uso muito relevante das palavras dos paratextos, que assentam sempre na relação entre a voz e a cena. Como sempre, o texto dito pela narradora corresponde a uma didascália.

Absurdo

¹⁰⁰ Todo o texto que ouvimos representado reproduz rigorosamente a letra do texto da peça, ganhando assim um outro significado em cena.

1. Peregrino

A ideia do absurdo ou *nonsense* já estaria sugerida na parte inicial da peça, dito pelo Peregrino, como chamei a atenção sobre o seu texto¹⁰¹. Além disso, a encenação prolonga os absurdos desta personagem. Podemos sugerir que a encenação adicionou mais absurdos à comédia da *Devisa*. Por um lado, o Peregrino produzirá absurdos pela sua ação, por outro lado a narradora-comentadora expressará comentários absurdos (pelo contraste entre a palavra e a cena). Na primeira vez que vemos os irmãos protagonistas, Liberata e Celipônio, é o Peregrino que manipula as personagens, logo no início da fábula. Faz-se uma estranha caixa de música em que o Peregrino roda cada irmão (aos 15’), como se fosse um marionetista. Esta situação reforça ainda mais a sugestão de se tratar de um encenador, que dirige as ações da cena sem ser visto. Encontraremos um dos momentos mais significativos quando Monderigón canta para Liberata uma canção de amor. O momento não existe no texto de *Devisa* e no espetáculo arranca gargalhadas do público. Ao som do refrão “Cariño, solo te pido cariño”, a cena muda de luz, todos aparecem em palco, dançando e cantando. A saída das características da personagem, da parte de Monderigón, provoca risos e estranhamento. Consideramos uma extemporânea declaração de amor, dirigida a Liberata. Poderíamos considerar um paroxismo do amor ou a paródia da comédia vicentina. Será como se o absurdo em cena fosse uma declaração: *Devisa* (ou a comédia vicentina) será absurda aos nossos olhos.

¹⁰¹ Como citei acima, diz o Peregrino: “E por provas certas / vereis donde veo e de que planetas / que falam aqui rouquinhos os moços / e totalas moças tem curtos pescoços / e mãos rebuchudas e as unhas pretas. / Outrossi as causas por que aqui tem / os clérigos todos mui largas pousadas / e mantêm as regras das vidas casadas / desta antiguidade procedem também / sem serem culpados / porque são leis dos antigos fados / cousa na terra já determinada / que os sacerdotes que nam tem ninhada / de clerigozinhos são escomungados. / E a causa por que as mulheres daqui / são melhor casadas que as d’Évora Monte / porque esta comédia vos mostrará a fonte / de totalas cousas que ouvistes aqui.”

2. Narradora como indutora de absurdos

De modo muito criativo, a narração permite que nada seja representada de forma literal: a *serpe* e leão são objetos manipulados pelo ator, numa dança. Entendemos que a narração complementa o que vemos. Todavia, é uma ferramenta essencial para o absurdo em cena. Percebemos o contraste entre aquilo se mostra e aquilo que é dito. O melhor exemplo está na cena em que se ouvem gritos disformes. A narradora diz, em seguida, “Aqui se cantou ãa doce música de longe”. Acontece o contraste entre “doce música de longe” e os gritos. Entendemos o seu comentário como um efeito absurdo, em discrepância entre o que assistimos e aquilo que nos é dito. Havemos de ser confrontados pelo absurdo entre as palavras da narradora e a ação que a personagem comenta. A narradora conduzirá o público muitas vezes em falso. Ouvem-se gritos disformes em cena e diz, logo em seguida, “Aqui se cantou ãa doce música de longe”. Reparamos no contraste entre as palavras e a voz, entre “doce música de longe”/gritos. Produz-se imediatamente um efeito cômico, pois entendemos o comentário como discrepância. Ainda que o absurdo não seja o traço mais característico de *Devisa/Carinhas*, será como se a encenação escrevesse o absurdo sobre o texto vicentino.

Outras marcas do teatro contemporâneo

1. Kantor

A peça vicentina não faria supor que o Peregrino participasse além do início e fim da comédia. Como vimos atrás, ao Peregrino caberia fazer o prólogo, e anunciar o que vem depois. A figura, como tantas outras personagens dos prólogos vicentinos, estaria excluído depois da ação dramática. Contudo, a encenação reescreve o Peregrino que dirá os versos de introdução, continuando depois em cena. Torna-se teatro dentro do teatro, com as duas novas figuras comentando, observando e interagindo com a ação.

O Peregrino está sentado em cena, move-se em palco, traz personagens, objetos e até comanda movimentos. A personagem, perante os nossos olhos, deixou de ser o Peregrino para ser um encenador, ora sentado, ora em pé, no meio da cena, que acompanha o desenrolar do espetáculo. Empolga-se, comanda, manipula os corpos que representam. Será o agente principal neste teatro dentro do teatro, sempre visível para o verdadeiro público, mas um espectador muito específico e envolvido. A personagem, a quem cabiam pouco mais de cem versos na escrita vicentina, está presente agora durante toda a peça e apresenta o final ao público. A figura sempre presente de alguém que comanda a cena, invisível para os outros, pode ser reconhecida no teatro extremamente pessoal de Tadeusz Kantor (1915-1990). Brockett e Hildy descrevem o encenador como

[o]riginally an artist and designer, he founded his own company, *Cricot 2*, in 1955. It was Kantor who in 1956 reintroduced Witkiewicz's plays and initiated the interest in absurdist drama. Little known outsider of Poland until after 1970, he subsequently appeared at major theatre festivals throughout the world. One of Kantor's best known productions was *The Dead Class* (1975), set in a school room where the characters, elderly corpse-like people, confront their younger selves, represented by effigies; the role of the teacher was played by Kantor, who remained on stage throughout, conducting the actors, music, and overall pacing. *Wielopole, Wielopole* (1980) evokes the suffering of the Polish people at the time of World War I, caught between the church and the army and subjected to mass murder and personal loss. In *I Shall Never Return* (1988), Kantor himself was the central character in a kind of summing up of his career with fragments from and allusions to many of his productions. (494^ab).

Note-se como Kantor participava visivelmente nas peças mencionadas, misturando-se personagem e encenador, assim como a sua relação com o teatro do absurdo.

2. A quarta parede da intriga

A ação dramática desenvolve-se. As personagens da intriga ignoram as palavras da narradora, que ocupa a esquerda baixa. Estão delimitados cenicamente os vários planos em que se conta a *Devisa*. É interessante notar como mudou também a representação e como foram sugeridas diferentes cenografias. A intriga ocupa um terço do espetáculo e as personagens desta ação dramática agem e falam como se não fossem observadas. As aventuras passam-se dentro de uma *quarta parede* convencional.

3. Monderigón, Minotauro ou o moderno “Rinoceronte”

O cavaleiro selvagem tem uma ramificação medieval que tem tido investigações muito esclarecedoras. Todavia, assistimos a um Minotauro. Proponho duas interpretações, uma literal e outra tocante ao teatro do Absurdo de Ionesco. Pierre Grimal, no seu *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, descreve o Minotauro como

“monstro que tinha o corpo de homem e cabeça de touro” e que “todos os anos (outros dizem que de três em três anos, ou mesmo de nove em nove), dava-lhes a devorar sete jovens e sete donzelas, tributo que impusera à cidade de Atenas. Teseu ofereceu-se voluntariamente a fazer parte do grupo de jovens e, mercê da ajuda de Ariadne, conseguiu não só matar o animal, como encontrar o caminho [no labirinto] para voltar à luz do dia.”
(314^a)

Monderigón poderá ser visto como este monstro. Celipôncio será Teseu e Ariadne terá nova vida em Liberata? A ideia é estimulante e abre muitas relações entre as personagens. Vejamos a ideia mais moderna: Rinoceronte ou *Le Rhinocéros*, de Eugène Ionesco. Na peça, de 1958, uma misteriosa doença transforma pessoas em rinocerontes, agressivos e

impulsivos, doença a que escapa unicamente o casal protagonista. Não existe uma verdadeira explicação¹⁰². Moderigón não poderá ser visto como alguém atingido por essa doença, um primeiro caso entre muitos, a que escapa o par de irmãos? Ou será somente uma visita do teatro contemporâneo a uma intriga vicentina?

3. *Auto da Índia* – Inversão e cumplicidade

A Letra. *Uma farsa, logo teatro de inversão de valores*

O *Auto da Índia* (doravante referido como *Índia*) é uma farsa com pouco mais de 500 versos em que se representa uma intriga simples. I. S. Révah, importante vicentista, dá-nos uma descrição económica da intriga:

A heroína do auto aproveita a ausência do marido (que embarcou para a Índia) para se divertir. O que a põe em situação embaraçosa é a presença simultânea, na sua casa, de dois admiradores, Lemos e Castellano fanfarrão. O auto termina com a chegada do marido, a quem a heroína descreve, de modo bem diferente da realidade, a vida que levara na sua ausência.

Recorremos uma vez mais a Sletsjoe para uma descrição mais ampla:

O argumento desta peça (cuja protagonista é uma mulher infiel e hipócrita) tronou-se bem conhecido: O marido dessa mulher está embarcado para seguir para a Índia. Ela chora. Quando a Moça lhe pergunta qual a razão do choro, diz reçar que a frota possa já não largar... A Moça vai inteirar-se. A seguir a um breve solilóquio da Ama, regressa a Moça com a boa

¹⁰² Martin Esslin, no seu *Theatre of the Absurd* (171-175), contextualiza relacionando a transformação imaginada em *Rinoceronte* com a célebre *Metamorfose* em inseto imaginada por Franz Kafka.

nova: “Dai-me alvissaras, senhora, já vai de foz em fóra”. Mas num *aparte* censura a Ama: “Do triste dele hei dó!.. Leixou-lhe pera três anos trigo, azeite, mel e panos”. – A Ama fala-lhe então dos seus anseios e remata bruscamente o que está dizendo com a pergunta: “Quem sobe por essa escada?”. É o Castelhana que vem. Já passaram dois dias que o marido saiu de casa! Mas o pretendente terá de voltar à noite e atirar pedras à janela do quintal. A Moça fala mal do Castelhana e a Ama revela-lhe que também teve outro pretendente. Logo aparece Lemos em baixo (“Subirei?”)! Depois de trocarem algumas frases, ouvem-se as pedras a bater na janela. Lemos pergunta quem as está a atirar, mas dão-lhe uma resposta fingida, e é enfiado para a cozinha. Ouve-se a voz do Castelhana, vinda do quintal. Lemos sai a perguntar outra vez quem é, mas recebe outra resposta falsa. Manda então a Moça comprar comida. Põe-se a cantar. A Ama repreende-o, mas o diálogo entre os dois é interceptado pela voz do Castelhana. Lemos volta para a cozinha e a Ama aparece à janela “a explicar o caso” ao Castelhana furioso (cena burlesca?). torna a aparecer Lemos (à porta somente?) e a Moça comenta: “Um na rua, outro na cama”. E sabemos que já passaram dois anos! Logo depois a Moça fala em três anos! – A Ama está agora a fiar e a cantar. Momentos depois chega a Moça com a notícia de que já se encontra em Lisboa o marido dela. Segue-se uma cena cómica em que a Ama manda pôr toda a casa num borborinho: louça partida, camas desfeitas, comida deitada fora... No meio desta polvorosa chega o Amo, e a farsa termina com as hipócritas lamentações e queixumes da mulher. (95-96)

Nesta farsa podemos ler múltiplos enganar: a Ama mente a cada um dos amantes, a sua criada mente a Constança sobre os *apartes* que faz, os próprios amantes mentem à protagonista sobre si mesmos, o marido afirmará ainda uma riqueza e aventuras que não sabemos se são verdadeiras. Contudo, o engano principal desta farsa está no adultério da esposa, que fica em casa após a partida do marido para a Índia. A farsa expõe a mentira clara da Ama, em contraste com os acontecimentos da ação. Todavia, Cardoso Bernardes nota que

Não existem dúvidas quanto ao foco de sátira que a partir daqui se institui mas compreenderemos a situação ainda melhor se nos lembrarmos de que a óptica autoral remete para o [Vicente como o] dito pastor austero e sábio [das peças iniciais], que zela pela ordem moral e pelos interesses do Rei, qualquer deles clamorosamente ofendido com as opções tomada pelo marido, por Constança e ainda pela cupidez do capitão da armada, que sonegou aos marinheiros (e também à Coroa, provavelmente) parte do seu «quinhão».

A punição do adultério [de Constança] resulta, pois, não apenas das circunstâncias evocadas, mas também, de alguma forma, da intervenção discreta de um autor moral, cuja presença somos convidados a pressentir. (2005: 184)

Révah considera *Índia* como a primeira farsa de Vicente. Osório Mateus declara que é a primeira peça no teatro português sem relação com nenhum contexto celebratório, de festividades, religiosas ou de corte, sagradas ou profanas¹⁰³. *Índia* faz parte do cânone escolar, como nota Amélia Correia (2018) e, talvez por isso, tem contado com um número considerável de edições isoladas¹⁰⁴. *Índia* desenvolve-se em torno do momento histórico vivido pelo seu público e a cena será um acontecimento verosímil, com pormenores e contornos que o público reconheceria. A ideia da cumplicidade entre a cena e público permitirá compreender a falta de unidade temporal de *Índia*, dado que se passa abruptamente em três anos.

Vejamos um pouco mais de perto a sátira que Vicente escreve. Dividamos *Índia* em três partes, que facilitarão a sua análise, respetivamente *Começo*, *Amantes* e *Chegada do Marido*.

Primeira parte – Começo

¹⁰³ Osório Mateus, in “Introdução” à edição crítica.

¹⁰⁴ Cf. Anexo I.

Será este todo o momento de Constança do início até à chegada do primeiro amante. Diz a rubrica inicial:

À farsa seguinte chamam Auto da Índia. Foi fundado sobre que ãa molher estando já embarcado pera a Índia seu marido lhe vieram dizer que estava desaviado e que já nam ia, e ela de pesar está chorando.

A Ama lamenta-se por não ter partido ainda o Marido. Conversa com a Moça. Tudo se compõe quando há certeza da ida do Marido para a Índia. Poderá agora Constança ter as aventuras amorosas que marcarão a peça.

Segunda parte – Amantes

A protagonista acolherá os dois amantes Lemos e Castelhana. Há indícios de esta mulher casada ter partilhado cama com o primeiro. Sem dúvida, fez promessas a um e outro.

O Autor inverte a realidade, como é típico da farsa, satirizando as normas sociais legalmente instituídas. Será sempre melhor que se leia esta e as outras farsas frente à norma social e legal das *Ordenações Manuelinas*: “E toda molher, que fezer adulterio a seu marido, moura por ello.” Do mesmo modo, as *Ordenações* declaram que o amante também “moura por ello”. A lei, no entanto, absolveria o marido que “matou sua molher pola achar em adulterio”¹⁰⁵. Portanto, trata-se em cena de uma burla da lei e inversão de perigo. Quando vemos a protagonista feliz e descontraída, temos que a imaginar livre da pena legal.

Terceira parte – Chegada do Marido

¹⁰⁵ Podemos ler nas *Ordenações Manuelinas*, respetivamente, do Livro 5 Tit.15: “Do que dorme com molher casada”, e Livro 5 Tit.16: “Do que matou sua molher pola achar em adulterio”. Cito da edição eletrónica **Ordenações Manuelinas on-line** em <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/>.

Devemos apreciar o esforço de Constança em mentir sobre o que se passou. Podemos ver na cena final quando ela diz “E eu oh quanto chorei / quando a armada foi de cá.”; “E eu fui-me de madrugada / à Senhora d’Oliveira.”; “Chorei tanto que ninguém / nunca cuidou ver tal pranto.”.

Todavia, existe uma passagem do marido que tem despertado a atenção da crítica. Essa estrofe, se for lida isoladamente, pode ser considerada uma denúncia da Expansão:

Fomos na volta do mar
quasi quasi a quartelar
a nossa Garça voava
que o mar se espedaçava.
Fomos ao rio de Meca
pelejámos e roubámos
e muito risco passámos
a vela árvore seca. (vv.460-467)

Índia tem tido bastante popularidade nas encenações¹⁰⁶. Sabemos que é a segunda peça vicentina mais representada atualmente, sendo só ultrapassada por *Inferno*. Isto leva a questionar o sentido que *Índia* faz agora, no nosso tempo, uma farsa de 1509, com tantas alusões à sua realidade, sociedade e época. Perguntamos se a cumplicidade exigida dará lugar a outro relacionamento entre público e farsa.

O (Novo) Espírito *Índia*/Carvalho e a inversão na farsa (para o Teatro do Absurdo)

O modo como está representado o espaço é significativo: vazio, com luz cinzenta (ou penumbra), várias janelas pequenas e portas, com ausência

¹⁰⁶ Veja-se o Anexo I.

total de móveis. Em *Índia*/Carvalho temos um espaço único, abstrato e inverosímil. Se notámos de imediato o espaço abstrato, devemos reparar que o tempo (e o ritmo) também chama a atenção, pois os 514 versos da farsa foram representados em 65 minutos. Será um tempo especialmente longo para uma peça tão breve e para o ritmo rápido que se poderia esperar de uma farsa¹⁰⁷.

A duração de *Índia*/Carvalho, simbolicamente, não corresponde ao desenvolvimento de vários dias ou aos três anos do enredo, mas a um *não-tempo*. Nesta representação da farsa vicentina a passagem do tempo cronológico dá lugar a uma suspensão. As personagens do espetáculo parecem estar paradas no tempo e suspensas em pequenas tarefas: coser, falar, andar pelo espaço ou matar o tempo¹⁰⁸. O andamento e ritmo em *Índia*/Carvalho é feito de pausas e repetições em andamento solene mais expectável numa moralidade¹⁰⁹. A gravidade ou tensão em *Índia*/Carvalho é confirmada pelo silêncio grave da sala, sem gargalhadas algumas.

A encenação desta farsa, como podemos ver, contorna o cómico, introduzindo um sentimento dramático pontuado por *gags*, pelo patético e pelo risível. Este é um espetáculo-farsa que (intencionalmente) não fará rir, verdadeira materialização do absurdo. O espetáculo é constituído por duas representações ou duas *Índias*. A primeira apresenta o texto da farsa numa ordem recombinada. Na segunda, em que se representa o enredo, resulta que o espaço, o ritmo, o automatismo das personagens nas vozes com inflexões e caracterização, e até o género de humor, se aproximam de um absurdo. Na primeira parte temos uma verdadeira narratividade e *inversão* e na segunda parte uma representação singular da *cumplicidade* e verosimilhança. Será em

¹⁰⁷ Por exemplo, a encenação *Inês Pereira*/ESMAE da farsa homónima (Capítulo III desta investigação) representou os seus 1144 versos em apenas 43 minutos.

¹⁰⁸ Tal como as protagonistas de uma peça do absurdo, sem motivo para existir: *À Espera de Godot*. O tempo é expresso de modo tão abstrato como o espaço.

¹⁰⁹ Veremos novamente este andamento na representação de uma moralidade (Cap. II), em *Alma*/Carinhas.

torno destes aspetos particulares que olharemos para *Índia*/Carvalho. Consideremos a primeira *Índia* como um prólogo hiperbólico.

Prólogo – Índia em Narratividade e Inversão

De início, tudo nos é apresentado, fragmentariamente (veja-se o texto transcrito, mais abaixo), em cortes e outro estilo de representação. Não se trata de um mero prólogo, nem de invenção de acontecimentos novos: em quase vinte minutos assistimos a uma montagem de versos de quase toda a peça, desde o v.37 ao v.466. Dá-se a ouvir inovadoramente texto da própria peça de *Índia* em colagem textual, na penumbra, entre várias vozes. Em todos estes fragmentos, as vozes são neutras, informativas, sem qualquer inflexão expressiva, parecem destituídas de emoção ou caracterização, como se fossem não-personagens. O texto é constituído de fragmentos e as falas surgem trocadas em relação às personagens que as dirão daí a pouco, na representação integral. Será uma inversão de papéis. A moça (criada) dirá as falas da ama (Constança); Lemos dirá as falas do marido ou mesmo da moça. As personagens trocam de papéis e em nenhum momento se fizeram os gestos enunciados pelo texto. Este será um primeiro dado de reescrita. Esta primeira parte de *Índia*, de sinopse e texto colado, parte formal, trocada, estática, fragmentada, uma das figuras avançará. Diz a rubrica inicial da farsa (a didascália inicial), em contraste expressivo com o que assistimos antes, noutra tom e frontalidade, um narrador empolgado em movimentação de *comedia dell arte*. Fala feliz, alegre, frontal para nós, feita por ator de marido:

À farsa seguinte chamam Auto da Índia. Foi fundado sobre que ãa
molher estando já embarcado pera a Índia seu marido lhe vieram
dizer que estava desaviado e que já nam ia, [pausa] e ela de pesar
está chorando

[ri-se, moça ri, ama chora. Nesse choro marido diz]

Fomos na volta do mar
quasi quasi a quartelar
a nossa Garça voava
que o mar se espedaçava.
[movimento do ator-marido e retoma a didascália]
e fala-lhe ãa sua criada.
[moça e criada, pela primeira vez com as personagens]
AMA tens muito pera fazer
nam tardes. MOÇA Nam senhora
eu virei logo ness'hora
se m'eu lá nam detiver.

[voz de Lemos; retoma a rúbrica didascálica]
Foi feita em Almada e representada à muito católica rainha dona
Lianor.

à muito católica rainha dona Lianor
à muito católica rainha dona Lianor
à muito católica rainha dona Lianor
[vozes delas]

à muito católica rainha dona Lianor
[música depois]

Foi feita em Almada e representada [pausa] à muito católica rainha
dona Lianor.

[batem pequenas palmas]

[música]
[três palmas]
[movem-se]
[quatro palmas]

Começa então a representação integral, aos 19'49”.

Na penumbra ou luz cinzenta da cena não será possível distinguir os atores das vozes, ainda que percebamos que se trocam e recombina as falas. Torna-se mais relevante o que dizem, o que falam, numa sinopse fragmentada da peça. Antecipa-se a intriga, mas recombina-se partes da peça, como se pode ver pela identificação dos versos.

Constituem um estilo de representação totalmente diferente, pois os corpos dos narradores assumem sempre uma postura vertical e as vozes que usam têm um tom neutro. Contrastam com as vozes ricas, as gargalhadas e os corpos dançantes do resto daquilo que será o enredo da farsa. Nos mais de quinze minutos deste prólogo tenso e escuro vemos invertida a farsa e frustrada a expectativa de rir. Veríamos igualmente como fazem recurso a um distanciamento brechtiano, se não fosse de tal modo insólito, logo absurdo, o que acabaram de representar.

Novo Começo

Após o mencionado prólogo, o espetáculo representará integralmente os versos da farsa, na sequência do texto. Deixará de haver a fragmentação de texto e poderemos acompanhar o desenvolvimento da peça, se tivermos em conta apenas as palavras representadas.

Em termos literários, dos fragmentos da primeira parte, passaremos para uma segunda parte radicalmente diferente, de texto integral.

Segunda parte – Amantes

A resgatar a caricatura, vemos reservado para o castelhano, por vezes, o retrato ridículo, hiperbólico. Destaca-se o seu discurso como diferente dos restantes, na língua, no discurso literário e na encenação. A figura do amante espanhol associa à voz grave o contraponto de movimentação rápida, estilizada, explícita e livremente inspirada na caracterização da *Commedia*

dell'Arte. Vemos a simulação de galante valente ou *Il Capitano*¹¹⁰. A figura tem o seu antecessor no *Soldado Fanfarrão* ou *Miles Gloriosos*, de Plauto.

Vejamos a personagem nos moldes italianos, tal como a descreve Erika Fischer-Lichte¹¹¹:

(...) the Capitano from the commedia dell'arte points to someone who, on the one hand, is a comic figure and, on the other, is someone who constantly lives above his means, who pretends to be something other than that which he really is, whose identity is extremely fragile. (140^a)

O castelhano produz em falsete a palavra “burla”, como se a sua voz fugisse para a verdade, ao dizer-se vexado: “Esto es burla o es diabo?”

O burlão, de voz forte e façanhas impossíveis, é-nos denunciado por esse pontuar: de tal modo é enganador que se engana até na voz escolhida. O restante espetáculo, no entanto, não funcionará neste processo de caricatura e ridículo tão expressivo.

Terceira parte – Chegada do Marido

Em termos teatrais, haverá partes dissonantes entre si, pelo ritmo, técnica e teor da representação: o espetáculo tem comédia e gravidade. Esta corresponde sempre à repetida estrofe do marido, aquela à atuação de Constança. *Índia* torna-se uma tragicomédia no sentido mais literal de partes trágicas (ou tensas) e partes satíricas (ou cómicas).

¹¹⁰ A figura do *Capitano*, brigoso e exibicionista, porém covarde, tem um antecessor no *Soldado Fanfarrão* ou *Milles Gloriosus*, de Plauto. Em Gil Vicente encontramos outros soldados fanfarrões, como é o caso do Brigoso, um dos quatro irmãos da farsa do *Juíz da Beira*. Esta personagem faz inúmeras alusões à mitologia latina para descrever a sua valentia em combate (ou rixas urbanas) e revela-se covarde, por fim.

¹¹¹ *History of European Drama and Theatre*, Erika Fischer-Lichte, 2002 (Translated by Jo Riley). A *commedia dell'arte* não é historicamente atual ou moderna, pois data do século XIV. No entanto, é importante ter em conta que, como técnica teatral, foi revitalizada no século XX e reintroduzida nos palcos modernos. Desde as pesquisas por Vsevolod Meyerhold e outros teatrólogos soviéticos, nos anos 1920, até à encenação de *O Arlequim Servidor de Dois Anos* (Goldoni) por Strheler com o Piccolo Teatro de Milano.

O aspeto da farsa valoriza a cumplicidade entre personagens/atores e público. Na representação integral que irá ocupar os restantes 40 minutos do espetáculo, temos cumplicidade na representação de Constança, protagonista de *Índia*, no muito que chorara por saudades do marido: “Chorei tanto que ninguém /nunca cuidou ver tal pranto” (vv.454-455).

Sabemos perfeitamente que mente (assistimos ao seu choro e riso na ausência do marido). Toda a sua história de adultério pode ser sintetizada pelas duas expressões sonoras, da voz, de choro e riso para lá das palavras. A personagem sorri ao dizer diretamente para o público “Nunca ninguém viu tal pranto”. As palavras dizem uma coisa e a sua expressão facial, para o público, diz o seu contrário. Constança agarra, prostrada, as pernas do marido enganado mas olha para o público (veja-se a Imagem 8).



Imagem 8: Constança (Lígia Roque) diz aos pés do Marido (José Neves) que “Ninguém nunca viu tal pranto”.

No momento em que se dá o encontro do marido e da protagonista, esta mente e foge à sua condenação, acentuando a teatralidade da cena. Aquele está tenso e concentrado em si, olha para longe, as suas palavras soam-nos a pranto doloroso, com uma sinceridade e peso que só vimos na primeira parte. Parece-nos uma estátua, que contém em si um ritmo lento, pesado e literalmente dramático ¹¹². Esta composição de conjunto, com os seus figurinos e as posições estáticas, sugere-nos um retrato da expansão ultramarina. Vejam-se as parecenças iconográficas com outro conjunto escultórico:



Imagem 8: Posição do Marido (José Vaz Simão) e Constança (Lígia Roque) em confronto com *Vista do Padrão dos Descobrimentos* (pormenor). Fotografia de Cassiano Branco (1940).

As figuras dos navegadores estão na mesma posição que o Marido assumiu, como se ele fosse uma das figuras, agora com voz e movimento ¹¹³. A sugestão visual reforça que este marido esteve associado aos Descobrimentos, na sua ida para a Índia. Contudo, o seu modo de falar,

¹¹² Penso que temos a representação de uma figura que é mais do que ele. “Aqui ao leme sou mais do que eu”, disse o verso de Pessoa do marinheiro que fazia frente ao Mostrengo, no poema com o mesmo nome de *Mensagem*.

¹¹³ Este monumento foi desenhado por Cotinelli Telmo (arquitetura) e Leopoldo de Almeida (escultura), lado Este. A fotografia, em que podemos ver bem o conjunto escultórico, foi feita no ano da abertura da «Exposição do Mundo Português», de que o monumento fazia parte, em 1940. Imagem retirada da conta Instagram do Padrão dos Descobrimentos: <https://www.instagram.com/p/Cbca-JSKjF3/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D> (consultado a 14/5/22).

sempre tenso e doloroso, dá-nos um retrato muito específico e crítico. Ao contrário do monumento celebratório do *Padrão dos Descobrimentos*, somos remetidos para um arrependimento sobre a empresa ultramarina, pelo que teve de negativo. Podemos ver a exploração visual e vocal do teor dos versos “Fomos ao rio de Meca / pelejámos e roubámos”.

Por outro lado, o sorriso da Ama torna inverosímil o seu pranto e acentua a sua teatralidade, pois exige comicamente que sejamos cúmplices. A farsa já não pede a condenação da mulher, pelo seu adultério, mas a nossa condescendência, a nossa cumplicidade. Como reescrita que é, *Índia/Carvalho* desloca a condenação para o marido, que representa o arrependimento sobre as navegações ultramarinas, concentradas na Índia, como parte que significa o todo.

Análise

Narratividade

1. O olhar histórico

Das palavras que ouvimos recorrentemente destaca-se uma estrofe em particular, central no espetáculo, muitas vezes repetida. Trata-se do citado relato do marido a Constança:

Fomos na volta do mar
quasi quasi a quartelar
a nossa Garça voava
que o mar se espedaçava.
Fomos ao rio de Meca
pelejámos e roubámos
e muito risco passámos
a vela árvore seca. (vv.460-467)

A declaração do marido, neste espetáculo, é repetida em vários momentos e sempre representada do mesmo modo. Pelas vozes, gravidade,

entoação e ritmo, como um lamento e expressão de remorso. O facto de se ouvir regularmente esta estrofe sugere-nos, ao longo do espetáculo, um mote, um refrão, um tema, uma mensagem que expressa dor, relacionada com vincar os males do expansionismo quinhentista (nas ações de “pelejar” e “roubar”). É o caso de uma estrofe apenas que se vê multiplicada, aumentada, ecoada, mostrando como a repetição de texto (da própria peça) é uma operação curiosa. Sublinha-se repetindo, acrescenta-se-lhe presença, peso, predominância. A reiteração da grave fala do marido insinua-se como eco, como mensagem, como tema, como memória: alguém recorda com dor a viagem feita, algo ilícito, as ações criminosas. Esta encenação propõe assim um outro enquadramento: o marido tem um crime atrás de si. Inverte-se a sátira de Gil Vicente sobre a Ama na peça original, passando a ser dirigida ao marido nesta encenação.

Absurdo

No encontro com o Marido está em causa o engano, ou seja, o adultério. Recordo as *Ordenações Manuelinas*: “toda molher, que fezer adulterio a seu marido, moura por ello”¹¹⁴. Está em jogo algo de arriscado, a que a protagonista quer fugir. Fala rápido, sobrepõe-se ao Marido, cortando as suas falas. Tem urgência em anunciar a sua inocência. Para a inversão da regra, Constança exprime-se num timbre da voz agudo, e o ritmo da voz acusa receio. Todavia, a atriz olha para o público, falando para o Marido. Nesse ponto tão importante na peça, de desenlace, Constança tem o corpo dirigido para o Marido e a face voltada para o público. Será uma posição não realista, porém expressiva, artificiosa e de teatralidade acentuada. O Marido, por outro lado, fala de modo tenso e lamentoso, a representar de maneira explicitamente diferente. Sugere-nos, na sua posição imóvel, entre passos lentos, que não escuta a mulher, estando concentrado em algo preocupante. As suas palavras

¹¹⁴ Livro 5 Tit.15: “Do que dorme com molher casada.”

são ditas dramaticamente, numa posição e modo muito singulares. O engano aqui não é motivo de riso. Esta nova *Índia* será como uma máquina absurda do engano, que não se preocupa, depois de Samuel Beckett (e de Charles Chaplin ou Buster Keaton) com a verosimilhança para fazer rir.

Outras marcas de teatro contemporâneo: Robert Wilson

Recordo a alusão das semelhanças de imagem entre a posição e figura de Constança e Marido com as esculturas do *Padrão dos Descobrimentos*. Ao pensarmos o teatro contemporâneo, não poderemos ficar somente por aquela semelhança. A composição estática das personagens, combinando luz e a arquitetura do espaço, que podemos ver no espetáculo são especialmente relevantes. Reconhecemos na encenação de *Índia* o “teatro visual” do encenador Robert Wilson¹¹⁵.



Imagem 9: *Black Rider* (1990) de Robert Wilson (esq.). *Índia*/Carvalho (dir.)

Repare-se na luz, na arquitetura do espaço e na disposição dos corpos em ambas as encenações. Vemos assim uma importância superlativa dada à imagem, muito invulgar em produções do mesmo texto. Vicente, feito com esta composição, afirma-se moderno em cena, mesmo que trate de uma situação de adultério medieval.

¹¹⁵ Fotografia de Clärchen Baus-Mattar. *Apud* Maria Shevtsova: *Robert Wilson* (2007) (p. 66).

Capítulo II: *Vox in Video*

Introdução – *Filmar o teatro que se fez*

Um espetáculo faz-se e acaba. O teatro, como arte efémera, deixa uma memória fugaz. Será uma recordação de movimentos, luzes, vozes, ritmos, pessoas, acontecimentos, espaços. Os atores registam e têm a capacidade repetir as cenas, como se fora uma partitura de gestos, posições, ações, ritmos de fala, acentuações, pausas, intenções, ideias, até mesmo emoções. Provam-no os filmes de teatro feitos após uma temporada (ou carreira) de apresentações. Perante uma sala vazia, sem público, e para câmaras de filmar, os atores repetem a representação. Pensemos que um espetáculo se consuma pela sua apresentação ao *outro*, pela copresença do ator e espectador. Desenvolve-se o espetáculo por uma escuta que o palco faz da sua plateia. A encenação que seja filmada (ou registada, ou fixada em filme), após a sua vida com público, nutre-se do que escutou, dos seus tempos de espera. Tempo em que aguardou a reação do público, ou o seu silêncio, a sua tensão ou gargalhada, sinal (expectável) do cómico das farsas.

CENDREVIDEO e Vicente

Sobre Gil Vicente, mais precisamente sobre um conjunto maioritário de farsas, dispomos de gravações feitas sem público. Note-se que todos os exemplos são de encenações apresentadas a espectadores.

Refiro-me aos filmes feitos pelo CENDREV, que registou várias encenações vicentinas. A companhia de Évora criou um departamento dedicado ao filme de teatro e ficção, com o nome sugestivo de CENDREVÍDEO. Vejamos as suas gravações¹¹⁶:

¹¹⁶ Conforme registadas na Revista do CENTRO DRAMÁTICO DE ÉVORA *Adágio* (32/33) pp. 109-110

- AUTO DOS FÍSICOS/QUEM TEM FARELOS (1991). Representado em 1990, na encenação de Fernando Mora Ramos.
- FARSA DOS ALMOCREVES (1992). Representado em 1991, encenação de Fernando Mora Ramos e Mário Barradas.
- CLÉRIGOS DA BEIRA (1992). Representado em 1991, com encenação de Fernando Mora Ramos e Mário Barradas.
- AUTO DA LUSITANIA (1993). Representado em 1993, em encenação de Mário Barradas.
- AUTO DA ÍNDIA (1994). Representado em 1982 e em 1994, com encenação de Mário Barradas.
- TRAGICOMÉDIA PASTORIL DA SERRA DA ESTRELA (Teatro das Beiras em coprodução com o Cendrev) (1995). Encenação de Gil Salgueiro Nave, em 1995.

Estas são as representações filmadas após o encontro com o público¹¹⁷. Este terá sido também o esforço mais sistemático de filmar o teatro vicentino após ser apresentado a público. Os casos seguintes situam-se cronologicamente depois dos exemplos meritórios do CENDREV e são fruto de duas (outras) instituições.

Alma, Duardos e Físicos

Veremos filmes que registaram, como em CENDREVIDEO, vários espetáculos vicentinos. *Para quem* falam, se entendermos que uma voz se dirige para alguém? Os filmes-de-teatro de *Físicos*, *Duardos* e *Alma*, sendo representados sem público, recordam a relação com o público, depurando, aproximando, recortando. Em particular, os filmes de *Dom Duardos* (1997) e de *Físicos* (2020), entreveem 25 anos de filmes feitos a partir de encenações vicentinas, após terem sido apresentadas publicamente em palco. Trata-se,

¹¹⁷ Acresce ainda o *Auto da Índia* (1982): filme feito pela RTP em 1982, acompanhando a encenação de Mário Barradas.

simbolicamente, das estreias audiovisuais das respetivas companhias, Teatro Nacional S. João (TNSJ) e A Escola da Noite. Por estreia entendemos a inauguração de uma linha editorial de filmes ou realizações a partir do que fora apresentado em palco. Se em *Dom Duardos* começara a edição de filmes por parte do teatro portuense, *Físicos* traz a companhia de Coimbra para os filmes-de-teatro precisamente com o autor em estudo. No caso do TNSJ, é igualmente simbólico que vejamos ser com *Dom Duardos* e com Gil Vicente que, em 1997, se começou a filmar o teatro naquele palco. *Alma* é, por outro lado, não só uma rara moralidade doutrinal em filme, como uma mediação mais recente (de 2013) do TNSJ¹¹⁸.

Reparamos, pelos filmes, em insólitas conclusões das três peças, assim como na valorização do humano, e, dentro deste, do humor e do amor. Voltamos a reparar como a cena filmada revela aspetos latentes ou novos nestes textos e autor, assim como no teatro contemporâneo.

¹¹⁸ O *filme de teatro* em causa: a estreia desta encenação de *Alma* foi a 9 março 2012, sendo filmado nos dias 26, 27 e 28 de abril de 2012, conforme nos informa o seu DVD. O filme tem a duração de 63 minutos e começa com som de pessoas a entrar na sala do teatro. Na maioria dos planos vê-se apenas os atores no palco e pouco mais, com exceção da cena entre os diabos, representada na plateia, em que se vêem espectadores. Todavia, em todo o filme, não se ouvem reações de público. Quase tudo nos remete para o teatro: filmam-se cortinas, palco. A ficha técnica do DVD diz o seguinte: *Alma, de Gil Vicente* / encenação Nuno Carinhas ; realização Pedro Filipe Marques ; dramaturgia Nuno Carinhas, Pedro Sobrado ; cenografia Pedro Tudela ; figurinos Nuno Carinhas ; desenho de luz Nuno Meira ; desenho de som Francisco Leal ; apoio linguístico João Veloso ; preparação vocal e elocução João Henriques ; produção Teatro Nacional São João .- Porto : TNSJ , 2013 .- 1 DVD (ca. 63 min.) : color., son. ; 19 cm .- Interpretação: Alberto Magassela, Fernando Moreira, Fernando Soares, João Castro, Jorge Mota, Leonor Salgueiro, Miguel Loureiro, Paulo Freixinho, Paulo Moura Lopes.

1. *Alma (Alma/Carinhas) – O Mito de Sísifo*

A Letra *Alma*, moralidade alegórica

O *Auto da Alma* foi feito por Vicente para a Páscoa. Mais precisamente para a Quinta-Feira Santa de 1518, entre a *Barca do Inferno* e a *Barca do Purgatório*. Diz-nos Sletsjöe que

Nesta alegoria do combate constate entre o Bem e o Mal, entra primeiro Santo Agostinho (como terá sabido o público quem era?). A esta cena, onde aparece (atrás?) uma mesa e uma cadeira e onde se usa sempre a mesma decoração cénica, chegam o Anjo Custódio e a Alma. Conbversam quando surge o Diabo que tenta a Alma. Parece que o Anjo se “adinatou” no caminho e que volta agora para perguntar à Alma: “Quem vos detém?”. Mas volta a adiantar-se (ou a pôr-se ao lado?, e repete-se a cena da tentação. Três vezes isto se passa e, por fim, o Anjo diz à Alma: “Vêdes aqui a pousada” (“He a madre Igreja Sancta”). A Alma responde-lhe com uma longa confissão. Enquanto fala, vêm dois Diabos (Satanás “fazendo muitas vascas”), decorrendo entre eles um curto diálogo. Depois a Alma entre com o Anjo na pousada e, estando a Alma sentada à mesa, vêm os Doutores da Igreja com os manjares que são as insígnias da paixão de Cristo: açoutes, coroa de espinhos, cravos, crucifixo. Acabadas as recitações no decorrer das quais a Alma se despoja das suas galas mundanas) todos, cantando, vão adorar o “moimento” (presépio ou altar num dos lados?). (101-102)

Vejamos a rubrica inicial de *Alma*:

Este auto presente foi feito à muito devota rainha dona Lianor e representado ao muito poderoso e nobre rei dom Emanuel seu irmão, por seu mandado, na cidade de Lisboa, nos paços da Ribeira, em a noite de Endoenças. Era do Senhor de 1508. Argumento: assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens pera repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ãa estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhantes pera a eternal

morada de Deos. Esta estalajadeira das almas é a madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte. Está posta ãa mesa com ãa cadeira.

Sobre *Alma*, faltam-nos notícias da sua representação¹¹⁹. Por outro lado, contamos com um registo muito informado de edições e representações dos séculos XX e XXI (Cf. Anexo I). *Alma* conta mais edições que encenações. Vimos brevemente *Alma* no contexto do teatro europeu da época. Vejamos agora como se localiza na produção do Autor.

Alma. Peça de viragem

Alma é central para a análise de Vicente, como peça que marca o meio da sua carreira (1518). De todas as peças vicentinas, *Alma* será a mais reveladora acerca do seu tempo e do nosso. Vicente constrói uma moralidade totalmente em alegoria, que não virá a repetir. Cardoso Bernardes (2006, 2013) tem sugerido que se leia *Alma* em diálogo com as *Barcas*, feitas pelos mesmos anos. O estudioso propõe que a protagonista Alma possa dar a ver todas as personagens vicentinas, assediadas por tentações, errando o caminho certo, *tristes, sem mezinha*. Como se fora sem cura. O lirismo na moralidade, além de verbal, é estrutural, o que leva Cardoso Bernardes a considerar *Alma* como um verdadeiro contrapeso da sátira vicentina das restantes peças.

¹¹⁹ *Alma* tem merecido valiosos estudos, como de José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006), vol. II, pp. 132-44; Maria Jorge, *Alma* (Lisboa: Quimera, 1993); Fernando Mello Moser, “Liturgia e iconografia na interpretação do Auto da Alma”, in *Discurso Inacabado* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994), pp. 17-43; Stephen Reckert, “O drama duplo das três potências da Alma”, in *Gil Vicente: Espírito e Letra* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983), pp. 105-34. Mais recentemente, do citado Cardoso Bernardes: “Sou a triste sem mezinha: micro-variações em torno do Auto da Alma”, in *Reading Literature in Portuguese. Commentaries in Honour Of Tom Earle*, Edited By Cláudia Pazos Alonso and Stephen Parkinson, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2013, pp. 23-31.

É sugerido por Maria Idalina Resina Rodrigues¹²⁰ que *Alma* constitui uma “peregrinação teatralizada”: a protagonista, Alma, personagem alegórica, tem o caminho espinhoso para percorrer, vacila várias vezes e vê-se recuperada e restabelecida quando chega à “estalagem” *Igreja*. Como referido atrás, Igreja é também uma personagem, que oferece a Alma uma refeição ritual, toda de insígnias da paixão de Cristo. Dado que existe em *Alma* um percurso da protagonista e um momento de restabelecimento, dividamos o auto pascal de Vicente em duas partes. A primeira será explicitamente de *Peregrinação* e a segunda será de *Refeição ritual*. Antes destas, existe ainda um Prólogo. Pensemos a duração simbólica do tempo. Vicente propusera uma alegoria, sem medida temporal: a peregrinação da protagonista no caminho de uma vida.

Prólogo

Depois da indicação “*Vem a madre santa Igreja com seus quatro doutores: santo Tomás, sam Jerónimo, santo Ambrósio, santo Agostinho, e diz Agostinho*”, a primeira personagem a falar, santo agostinho. Em pouco mais de quarenta versos (vv.1-43) o padre da Igreja apresenta o assunto e a doutrina, num prólogo sem intervir na ação ou falar diretamente com as personagens.

Necessário foi amigos / que nesta triste carreira / desta vida / pera os mui perigosos perigos / dos ãmigos / houvesse algũa maneira / de guarida. / Porque a humana transitória / natureza vai cansada / em várias calmas / nesta carreira da glória / meritória / foi necessário pensada / pera as almas. // Pousada com mantimentos / mesa posta em clara luz / sempre esperando / com dobrados mantimentos / dos tormentos / que o filho de Deos na cruz / comprou

¹²⁰1980, “Auto da Alma” de Gil Vicente, edição de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 15). In “Apresentação crítica”, particularmente nas pp. 18-19, sugere vermos nesta peça “a sobriedade de recursos que marca muitas representações vicentinas”.

penando. / Sua morte foi avença / dando por dar-nos paraíso / a sua vida /
apreçada sem detença / por sentença / julgada a paga emprovisado / e recebida.
// A sua mortal empresa / foi santa estalajadeira / Igreja madre / consolar à
sua despesa / nesta mesa / qualquer alma caminheira / com o padre. / E o
Anjo Custódio aio / alma que lhe é encomendada / se enfraquece / e lhe vai
tomando raio / de desmaio / se chegando a esta pousada / se guarece. //

As palavras iniciais de *Alma*, como vemos, caracterizam o Anjo, a Alma e a importância da Igreja (como estalagem, repouso).

Primeira parte. Peregrinação

Poderemos apontar o conjunto de adereços, movimentos, espaços e cenografia da peça, a partir das suas didascálias explícitas (em rúbricas) e implícitas (nas falas das personagens). Remeto em especial para a análise aturada de Maria Idalina Resina Rodrigues¹²¹. Acerca do **espaço cénico** de Alma, a estudiosa propõe que os atores “devem ter desempenhado os seus papéis num tablado colocado ao mesmo nível do estrado em que tomariam lugar as personalidades da corte e o séquito que os acompanhava.” Diz-nos, das indicações de adereços e objetos, que o **aparato cénico**

reduz-se a muito pouco. Desde o início estão presentes, não sabemos exactamente se em primeiro plano, ao centro ou lateralmente, uma mesa e uma cadeira. Pelas indicações do *argumento* e pelas primeiras palavras de Santo Agostinho, ficamos a entender que elas materializam a Igreja-Estalagem. Mais tarde, a alma sentar-se-á a esta mesa. Nela [na mesa], depois de a abençoarem, os Doutores da Igreja colocarão a verónica e as insígnias da Paixão (os açoutes, a coroa de espinhos, os cravos, o crucifixo), guardadas inicialmente em pratos cobertos.

¹²¹ *Op. Cit.*

Contudo, na encenação *Alma/Carinhas*, sem haver mesa, será na própria Alma que caberão os sinais de açoutes e cravos, a coroa e o crucifixo.

Resina Rodrigues observa que o **cenário** se “mantém, portanto, idêntico desde a abertura até ao remate da peça, o que de resto concorda com a linearidade de organização de uma obra dramática que ignora qualquer articulação em actos ou cenas”. Sobre o **vestuário e adereços**, releva que, “pelo discurso das personagens, sabemos que ao anjo cabe uma *espada luminosa* (v.83) e que ao diabo compete galardoar a alma com um vestido (o *brial*, v.227), uns sapatos (os *chapins* de Valência, v.234), várias jóias (um *colar*, *dez anéis*, *pendentes* para as orelhas, um *espelho*, vv.302-310), prendas de que ela acabará por libertar-se a conselho da Igreja e dos seus Doutores” (18-19). Além dos elementos materiais, de vestuário (ou figurinos), adereços, aparato cénico, a mesma estudiosa sugere qual o **ritmo** da representação, havendo no texto

elementos que apontam para a lentidão e para a irregularidade do caminhar da alma, para a as suas mostras de vaidade, para os trejeitos de um anjo entre persuasivo e irritado, para o descontrolo crescente dos esgares e das deslocções de Satanás. A parte final (com a ação no interior da Estalagem) convida sem dúvida à moderação e ao vagar nas trajetórias das figuras. À espontaneidade dos passos hesitantes e receosos sucede a serenidade do ritual a que a contemplação dos objectos sagrados obriga. Os gestos medidos e as pausas têm de entender-se agora como sinais de resposta consciente e refletida às ofertas da Igreja hospedeira. Alguns hinos religiosos alongam e solenizam esta fase de conversão do processo da alma.

(19)

Segunda parte. A refeição ritual

Podemos dizer que a alegoria se cumpre especialmente na segunda parte de *Alma*, na chegada à Igreja (vv.426-446).

ANJO Vedes aqui a pousada
verdadeira e mui segura
a quem quer vida.

IGREJA Oh como vindes cansada
e carregada.

ALMA Venho por minha ventura
amortecida.

IGREJA Quem sois? Pera onde andais?

ALMA Nam sei pera onde vou
sou salvagem
sou ãa alma que pecou
culpas mortais
contra o Deos que me criou
à sua imagem.

Sou a triste sem ventura
criada resplandescete
e preciosa
angélica em fermosura
e per natura
como raio reluzente
lumiosa.

Nesta chegada da Alma, reparemos na Vida e Morte durante a moralidade. Cardoso Bernardes tem dedicado esclarecidas páginas a esta passagem. O estudioso, por um lado¹²², destaca que em *Alma* a Vida (e não a Morte) funciona como móbil de edificação:

É verdade que no *Auto da Alma* o horizonte escatológico não deixa de estar presente na boca do Anjo, que lembra constantemente à peregrina a sua transitoriedade terrena, contrapondo a labilidade da existência à certeza da morte e às bem-aventuranças que com ela se reabrem (...) Mas é na

¹²² Cf. “Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente” (2001).

confissão final da Alma que a ideia de Morte é expressamente convocada, fazendo lembrar o desvelamento de consciência típico da *Dança* [da Morte]. Só aí, depois de interiorizar a essência da Tentação, a Alma incorpora a Morte no seu discurso (...)

Substituindo-se à Morte, cabe agora à Igreja e aos seus Doutores a função de iluminar o entendimento da Alma, até aí manifestamente obscurecido. E a circunstância de isso suceder agora a meio de um itinerário e não no seu termo significa essencialmente que o *Auto da Alma* se centra decisivamente numa dinâmica de Vida e já não no quadro de consumação típico das *Barcas*. (2001: 25).

Por outro lado, Cardoso Bernardes¹²³ nota também que as palavras de Alma, em resposta à Igreja, têm consequências e implicações sérias:

de alguma forma, é ainda esta mesma ‘antropologia’[na passagem da protagonista] que se deteta nas farsas, uma vez que, por detrás de todas as burlas, se podem adivinhar os assédios de Satanás e as vulnerabilidades de todas as almas. O facto de se tratar de uma peça concebida para ser representada em tempo de Paixão (Quinta ou Sexta-feira Santa) pressupõe, ainda uma outra consequência importante: a de que por detrás do dramaturgo, existe, afinal, a figura do Pregador, expondo e reiterando uma doutrina nuclear e conferindo, através dela, unidade e coerência a uma obra tão vasta e aparentemente tão heterogénea. (2013:31)

Com as palavras do vicentista em mente, vejamos como “a Alma incorpora a Morte no seu discurso” (vv.447-453):

E por minha triste sorte
e diabólicas maldades
violentas
estou mais morta que a morte

¹²³ Cf. “‘Sou a triste, sem mezinha’: microvariações em torno do *Auto da Alma*” (2013).

sem deporte
carregada de vaidades
peçonhentas.

Após a menção à da Morte, segue-se a “confissão” da Alma, como dissera Sletsjoe. Trata-se de um trecho de lirismo excepcional (vv.454-505):

Sou a triste sem mezinha
pecadora abstinada
perfiosa
pola triste culpa minha
mui mesquinha
a todo mal inclinada
e deleitosa.

Desterrei da minha mente
os meus perfeitos arreos
naturais
nam me prezei de prudente
mas contente
me gozei com os trajos feos
mundanais.

Cada passo me perdi
em lugar de merecer
eu sou culpada
havei piedade de mi
que nam me vi
perdi meu inocente ser
e sou danada.

E por mais graveza sento
nam poder me arrepender
quanto queria
que meu triste pensamento
sendo isento

nam me quer obedecer
como soía.

Socorrei hóspeda senhora
que a mão de Satanás
me tocou
e sou já de mi tam fora
que agora
nam sei se avante se atrás
nem como vou.

Consolai minha fraqueza
com sagrada iguaria
que pereço
por vossa santa nobreza
que é franqueza
porque o que eu merecia
bem conheço.

Conheço-me por culpada
e digo diante vós
minha culpa
senhora quero pousada
dai passada
pois que padeceu por nós
quem nos desculpa.
Mandai-me ora agasalhar
capa dos desemparedados
Igreja madre.

A resposta da Igreja é de clemência (vv.506-523):

IGREJA Vinde-vos aqui assentar
mui devagar
que os manjares são guisados

por Deos padre.

Santo Agostinho doutor
Jerónimo, Ambrósio, sam Tomás
meus pilares
servi aqui por meu amor
a qual melhor
e tu Alma gostarás
meus manjares.
Ide à santa cozinha
tornemos esta Alma em si
por que mereça
de chegar onde caminha
e se detinha
pois que Deos a trouxe aqui
nam pereça.

É invocada uma mesa, pelo texto, em que serão servidos pratos, apresentados como “iguarias”. Pela primeira iguaria se entende que será uma refeição de martírio. Começa pelo *açoute*, ou seja, uma insígnia da Paixão. Diz (St.º) Jerónimo (vv.737-749):

Esta iguaria primeira
foi senhora
guisada sem alegria
em triste dia
a crueldade cozinheira
e matadora.
Gostá-la-eis com salsa e sal
de choros de muita dor
porque os costados
do messias divinal
santo sem mal

foram polo vosso amor
açoutados.

Hinos litúrgicos e didascálias

Vejam os a descrição da ação com as didascálias em que são referidos os hinos¹²⁴: “Estas cousas estando a Alma assentada à mesa e o Anjo junto com ela em pé, vem os doutores com quatro bacios de cozinha cobertos cantando *Vexila regis prodeunt*”. (206); “Esta toalha que aqui se fala é a varónica, a qual santo Agostinho tira dantre os bacios e amostra à Alma, e a madre Igreja com os doutores lhe fazem adoração de joelhos cantando *Salve sancta facies*” (210). Mais adiante, explicando: “Esta iguaria em que aqui se fala são os açoutes, e em este passo os tiram dos bacios e os presentam à Alma, e todos de joelhos adoram cantando *Ave flagellum*” (211). A sequência continuaria, com mais um prato simbólico e um hino a ser cantado em adoração de joelhos: “Esta iguaria segunda de que aqui se fala é a coroa de espinhos, e em este passo a tiram dos bacios, e de joelhos os santos doutores cantam *Ave corona spinearum*” (*idem*). Mais, à frente, antes de sugerir nova adoração: “E a este passo tira santo Agostinho os cravos, e todos de joelhos os adoram cantando *Dulce lignum dulcis clavus*” (212). Outro hino e adereço simbólico são propostos no fim desta refeição ritual, quando “Apresenta sam Jerónimo à Alma um crucifixo que tira dantre os pratos, e os doutores o adoram cantando *Domine Jesu Christe*” (213). Depois dos versos de Agostinho, que concluem a moralidade, dirá o Doutor da igreja para a protagonista: “iremos todos buscar / ao pomar / adonde está sepultado / o redentor” (vv.622-625), com o hino final *Te Deum laudamus*, a saída de todos, no texto vicentino.

A encenação de *Alma* tem a resolver, para o nosso tempo, a “peregrinação” espiritual, a doutrina enunciada e o lirismo religioso. A este

¹²⁴ Sobre os hinos, remeto para os números de página da edição seguida (Vicente, 2002, vol.I).

propósito, sirvo-me de um exemplo. Em 1952, Joaquim de Oliveira publica um esboço de encenação de *Alma*¹²⁵. Trata-se de um gesto meritório (e ainda raro), pois tenta aproximar o leitor das peças daquele teatro que se faça por gestos e ações, para lá da leitura. Poucos anos antes, o autor já havia feito edição igual para *Inês Pereira*, representada por essas marcações no Teatro D. Maria II. Oliveira encena, portanto, sem atores, no papel, pensando no leitor do teatro vicentino. Apresenta marcações, cenário, explicação fundamentada de falas. Sugere um sem-número de intenções e expressões para os gestos, vozes, figurações. Explicita sentimentos e expressões de cada personagem da peça, mostra a Igreja, paramentos, afetações de diabos, cenários de papelão e espadas realmente luminosas. No seu propósito de imaginar *Alma* em cena, põe Gil Vicente como personagem a dizer a rubrica inicial, sempre perto do palco; mostra toda a corte manuelina a assistir e o Rei reagindo a cada passo. Trata-se de representação para mostrar como foi. Teatro para ver, para contextualizar. A proposta de Joaquim de Oliveira dá continuidade a Almeida Garrett, que um século antes, em 1841, dera a ver assim o teatro vicentino. *Um Auto de Gil Vicente* (de Garrett) contextualiza, adapta, justifica Vicente.

Joaquim de Oliveira, pelo que lemos, concebe *um outro Auto de Gil Vicente*, desta vez, *Alma*. Como se o texto da moralidade precisasse da restauração do seu contexto para funcionar como teatro, Vicente é, novamente, um pobre figurante na História, herança dos funâmbulos ou dos anónimos que animaram as festas da Corte, mais do que Autor. G.V. persigna-se, procura o agrado do Rei, age como um empresário teatral em risco, que aposta tudo ou nada na récita. Vicente é apresentado, anacrónica e pobremente, como criador teatral inseguro do cumprimento da encomenda. Joaquim de Oliveira dá, deste modo, um retrato novecentista muito pormenorizado de todos os intervenientes. Publicado em 1952, mostra-nos

¹²⁵ “Auto da Alma”, edição de Joaquim de Oliveira, in *Gil Vicente e “Auto da Alma”*. *Estética e Encenação*, Lisboa, 1952, 49-109.

como era possível ver Vicente com o olhar de Garrett. Em termos teatrais, seria uma ideia antiga de encenação, pertencente ao romantismo, e não às vanguardas, já em voga na altura. Vemos uma das maneiras de encarar *Alma*, decorativamente, *mostrando* o ritual apenas pelo espaço e roupas, só de fora. Note-se que, em termos europeus, nos anos 1950, já era uma escola antiga, pois reduz a encenação a uma composição pictórica de conjunto, sem complexidade ou problematização.

Para pensarmos estes problemas e questões, analisaremos em seguida a encenação de *Alma* por Nuno Carinhas, tornada filme por Pedro Filipe Marques.

O (Novo) Espírito *Alma*/Carinhas

O texto de *Alma* tem 825 versos: quase a mesma extensão de versos de *Devisa* ou da *Barca do Inferno*. *Alma*/Carinhas, sua encenação, tem a duração de 63 minutos, sendo representados praticamente todos os versos de *Alma*. Com exceção do Prólogo de Santo Agostinho.

Prólogo Teatral

As palavras iniciais de St. Agostinho, que, como vimos atrás, caracterizam o Anjo, a Alma e a importância da Igreja (como estalagem, repouso)¹²⁶. Na encenação em causa, o texto inicial de Santo Agostinho foi cortado. A par do texto vicentino, em *Alma*/Carinhas são inseridos e ditos poemas de Teixeira de Pascoaes, Vitorino Nemésio e Guerra Junqueiro. Para este efeito existe uma personagem nova (*Um Peregrino*) que dirá os poemas em três ocasiões, no início, meio e fim do espetáculo. Em alternativa ao Prólogo

¹²⁶ Os versos iniciais do texto de *Alma* (vv.1-43): “Necessário foi amigos / que nesta triste carreira / desta vida / pera os mui perigosos perigos / dos ãmigos / houvesse algũa maneira / de guarida. (...) A sua mortal empresa / foi santa estalajadeira / Igreja madre (...).”

dramático de Santo Agostinho, apresenta-se um novo Prólogo, fora do texto dramático, mas teatral, com a nova personagem.

O Peregrino, por aquilo que diz e como se coloca em cena, destaca-se da peça vicentina e, pelo ritmo e assunto, serve de contraponto aos versos vicentinos. Dos 63 minutos de *Alma/Carinhas*, o Peregrino ocupa aproximadamente um quinto da duração do espetáculo. Também ocupa um lugar de destaque no palco, por vezes estando completamente só.



Imagem 10: O Peregrino (Miguel Loureiro), numa das cenas finais, isolado no palco.

Primeira parte

O Peregrino diz aqui um poema em particular (“Prece”) por partes, no meio da refeição e das outras personagens (vv.736-819), intervalando a refeição de iguarias simbólicas, parte central da moralidade. O poema, na refeição ritual das iguarias de Cristo, tomará o lugar dos hinos litúrgicos do texto. O Peregrino intercala o espetáculo e a cena, introduzindo um ritmo diferente, tanto visual como verbal. O ritmo da encenação é composto por cenas faladas e pausas em muitos momentos de espera.

Fundo de escuridão: espaço cénico, luz, figurinos e música

Alma/Carinhas é um espetáculo “severo” em que a escuridão, nos seus vários sentidos, tem uma importância grande. A encenação faz-se de duas partes ou espaços cénicos: dois estrados de madeira, postos lado a lado. No estrado da esquerda está a Alma, e no da direita está o Anjo ou, mais precisamente, um coro de anjos. Vemos, desde já, um contraponto entre a protagonista e um coro.

A primeira cena entre estas personagens será o diálogo entre Alma e Anjo (ou Anjos), feito em paralelo, lado a lado, como os respetivos espaços: Alma e Anjos não se olham, estão de frente para o público, correndo no lugar, em peregrinação muito figurada.



Imagem 11: Início de *Alma/Carinhas*. A protagonista (Leonor Salgueiro, à esq.) corre num estrado. Os Anjos (dir.) começam a sua marcha em outro estrado.

O espaço, exíguo e restrito, será onde se fará a peregrinação da Alma como corrida no mesmo lugar, facto da maior relevância para os novos sentidos desta peça. A Alma estará sempre na área limitada da esquerda, sem

mais senão um fundo sempre negro. Chama-nos a atenção ainda outra representação simultânea: os dois palcos assim se complementam¹²⁷.

No segundo destes aspetos, temos, uma vez mais, o uso do estranhamento, pois a figura solitária (Alma), estando de frente para nós, contrapõe-se a um grupo de homens com espadas (Anjos). *Alma/Carinhas* começará em lugar nenhum, em montagem de dois planos paralelos, em peregrinação no mesmo lugar, sem sair do sítio.

O fundo negro constante em *Alma/Carinhas* reforça a austeridade e a ideia de vermos algo não real. A luz iluminará as personagens e pouco mais. Tudo isto sugere que o mais importante sejam as pessoas do drama em um espaço irreal. Pelo contraste dos figurinos distinguimos três entidades diferentes: os Anjos/Santos usarão roupa igual, o Diabo vestirá um fato com mais cor, a Alma passará do fato de treino cinzento para o vestido vermelho ao longo da primeira parte. Permanece igual o Peregrino, com roupa casual de qualquer pessoa do século em que estamos. Na segunda parte, muda-se o espaço, o figurino de Alma e usam-se adereços de forma ainda mais alegórica. Para o Diabo, no espetáculo, há um uso alegórico da sua roupa, pois o próprio diabo oferece o seu casaco à Alma, dizendo “neste espelho vos vereis” (v.307). A Alma vê-se na figura do Diabo, não num espelho comum, como poderia parecer a uma leitura estritamente textual. *Espelho*, aqui, não será um objeto refletor comum, mas o próprio Diabo, com implicações poderosas. Alma, ao aceitar todos os presentes e adornos oferecidos pelo Diabo, cai em tentação e pode ver o seu reflexo justamente na figura tentadora. Será como se se transformasse mais e mais no Diabo. O uso do vermelho vivo para a roupa oferecida acentua esta ideia. Assim nos propõe o espetáculo.

¹²⁷ Neste espaço cénico está algo tão contemporâneo como antigo. Podemos ver nos dois estrados a memória dos espaços simultâneos de representação medieval, assim como o uso da montagem não realística de dois eventos paralelos. Sobre o uso de espaços simultâneos no teatro medieval, veja-se, de W . T . Shoemaker (1957), *Los Escenarios Múltiples en el Teatro Español de los Siglos XV y XVI*.

No limiar da primeira para a segunda parte da peça, a protagonista Alma entra na Igreja transformada. Em *Alma/Carinhas* vemo-la espantosamente envelhecida, exaurida, com longos cabelos brancos¹²⁸. Será assim que a protagonista, no limiar entre a primeira e a segunda parte, diz quem é: a triste sem ventura...



Imagem 12: Os longos cabelos de Alma (Leonor Salgueiro) à entrada da Igreja, acompanhado pelo Anjo Custódio (Paulo Freixinho).

Entremos na segunda parte de *Alma/Carinhas*: no espaço e tempo da Igreja. O lugar é o mesmo: os estrados iniciais deram origem a um espaço com uma cruz ao fundo, somente. A protagonista e todas as personagens saíram de cena e entraram assim no novo espaço que será da Igreja. Deixamos os espaços simultâneos e teremos um único local, única ação, com uma cruz de luz, ao fundo. O que vemos é o extremo da alegoria e será o palco de orações e de uma refeição simbólica.

A didascália diria que “Esta iguaria em que aqui se fala são os açoutes, e em este passo os tiram dos bacios e os apresentam à Alma”. Porém, em *Alma/Carinhas*, o açoute (vergasta de várias tiras de couro) bate inclemente.

¹²⁸ A reescrita desta passagem pela iconografia será abordada na **Análise**.

Todavia, baterá na mesa, não na carne da protagonista. Aqui veremos a simultaneidade em cena: Alma, ao mesmo tempo, será marcada a vermelho, em paralelo, nas suas costas, por Jerónimo. Dá a entender que são as palavras faladas que traçam marcas da paixão, não o *açoute*.

O lirismo estrutural de *Alma* deu origem a uma representação que se afasta do realismo. Percebemos que são mais que as palavras. Objeto a objeto, iguaria a iguaria, assistimos (mais que a uma contemplação dos objetos) a uma vivência: Alma é simbolicamente martirizada perante o nosso olhar até tomar a aparência de Cristo.

Lirismo em carne: lágrimas celestes, ingénuas e luminosas

O lirismo deste texto em cena terá materializações singulares, como as *lágrimas celestes, ingénuas e luminosas*, parafraseando um dos versos que o Peregrino diz.

Em *Alma/Carinhas* haverá uma recorrência de lágrimas e a sua protagonista chora, de facto. Diz “Cal-te” em grito e choro para o Diabo, numa recusa e repulsa. A combinar com a verdadeira lágrima que vemos correr no rosto da atriz no grande plano do filme, acontece também a lágrima narrada pelo Peregrino. Depois de enorme silêncio desta personagem, ao mesmo tempo que sai Alma com o Anjo, diz para o Diabo, que o ouve bem, como se fosse conto moral para ele (e para nós, claro). O poema sobre a lágrima que se dará em sacrifício apenas ao mais pobre dos pobres será uma pequena alegoria interna; e é também uma micro peregrinação, um momento através do qual desaparece a protagonista. Durante este poema sobre a lágrima é que fará a viagem a Alma, envelhecida, perto do seu fim, até à pousada. Na hospedaria alegórica, despojada de elementos e conforto, acontecerá a terceira lágrima, novamente no rosto da atriz, como Alma envelhecida. Dirá “sou a triste sem ventura” e as lágrimas que correm são de alegoria, maiores e não humanas, poéticas e não corporais. No espetáculo,

acontece ainda a sugestão de emoções verdadeiras da protagonista associando lágrimas às seguintes palavras: “Nam sei pera onde vou / sou salvagem / sou uã alma que pecou / culpas mortais / contra o Deos que me criou / à sua imagem.” As suas lágrimas, em grande plano no filme, fazem esquecer tudo o resto e sugerem-nos comoção sincera. Reparemos que a personagem Alma seria à partida uma alegoria, e não uma pessoa de carne e osso, ou de lágrimas e dor verdadeira que agora vemos concretizadas.

Continuará nos versos que destacámos atrás: “Sou a triste sem ventura” (vv.434-467). O que diz a personagem Alma intensifica-se pelo despojamento (teatral e metafórico): expressa, neste momento e palavras, um juízo severo e arrependido na relação consigo própria, ou com a fé. O ensimesmamento neste monólogo, com o olhar perdido em si e as lágrimas verdadeiras, sugere uma ênfase no eu: “Sou a triste sem mezinha” e outros exemplos. Não se trata aqui de uma representação narrativa, alegórica, que nos advirta do mau procedimento exemplar desta personagem. Trata-se aqui de assistirmos, apesar do carácter muito aberto e indefinido desta figura, a uma pessoa que sente e chora. O teatro contemporâneo habituou-nos a lermos de modo individualista as frases em “eu”. Uma passagem semelhante ocorrerá na “oração para Sto. Agostinho”, em que dirige a oração à Virgem, referente inatingível, que se ouve com a voz grave, serena, refletida, inquebrável do seu ator, o olhar seguro. Tudo se concentra e acontece no que é dito.



Imagem 13: Alma (Leonor Salgueiro) confessa “Perdi meu inocente ser e sou danada”.

Acabará a ação e saem todas as personagens da peça, excluindo o Peregrino.



Imagem 14: Conclusão (em cima) e início (abaixo) de *Alma/Carinbas*.

Regressam ao cenário e posições iniciais. Vemos uma variação significativa: os dois estrados ainda têm resquícios da “Igreja”. Alma retoma a sua corrida, tendo o Anjo no estrado vizinho, com os Diabos em cena.

Análise

Alma em espetáculo expressará o mundo em que se recriou. Estará aqui, cenicamente, o dilema entre fechar ou abrir a imagem da peregrinação e do ritual por que passa a protagonista. Encontrar um paralelismo ou deixar irreconhecível a cena, ou mesmo colocá-la em contraste com o mundo. Ou, então, descrever o mundo. *Alma* poderá ser teatro de maioria ou teatro decorativo¹²⁹. No entanto, sobre as tábuas do palco, também se joga entre *ser* e *parecer* sagrado: ou a encenação se liga ao sagrado ou o espetáculo se revestirá de aparências.

Narrador-comentador

Os seus momentos e intervenções destacam-se da escrita quinhentista da moralidade e, pelo ritmo e assunto, servem de contraponto aos versos vicentinos. Dos 63 minutos de *Alma/Carinhas*, o Peregrino ocupa aproximadamente um quinto da duração. Está sempre em cena, observando. Muitas vezes, quando fala, aparenta comentar o que acabámos de assistir.

Segunda parte

Encontramos no poema dito pelo Peregrino aquando da “refeição ritual” um exemplo de contraponto. “Prece” é dito por partes, intercalando a refeição de iguarias simbólicas, parte central da moralidade. O poema, na cena, tomará o lugar dos hinos litúrgicos do texto original. O Peregrino intercala o espetáculo e a cena, introduzindo um ritmo diferente, tanto visual

¹²⁹ Decorativo no sentido em que aponte na proposta de 1952, de Joaquim de Oliveira.

como verbal. O ritmo da encenação é composto por cenas faladas e por pausas em muitos momentos de espera.

Absurdo

Temos o absurdo pela protagonista e pelo fim da moralidade.

1. Alma faz a sua peregrinação correndo. Tal como os Anjos, corre no mesmo lugar. Correr e estar parado é uma impossibilidade lógica, ainda que nos seja evidente na forma do espetáculo: temos a encenação do paradoxo, da contradição. Tomam forma os versos do Anjo sobre a Alma: “Planta sois e caminheira / que ainda que estais vos is” (vv.57-58). *Alma*/Carinhas sugere assim *estar* e *ir* em simultâneo. Mais à frente, a personagem entra na Igreja com enormes cabelos brancos, sem forças e amparada pelo Anjo. Vemos novamente a importância da nova iconografia¹³⁰. Os seus compridos cabelos chegam ao chão, sugerindo que a dura peregrinação envelhecera a protagonista em décadas, senão em séculos, antes de entrar na Igreja. A composição da figura remete ainda para uma determinada personagem de Beckett, o Lucky de *À Espera de Godot*. A personagem de Lucky aparenta ter uma idade avançada (ou, metaforicamente, séculos).



Imagem 15: *Lucky*, personagem de *À Espera de Godot*, na recente encenação de Gábor Tompa no TNSJ (2022).

¹³⁰ Vejam-se os importantes trabalhos de João Nuno Sales Machado, *A imagem do teatro* (2003) e “Teatro por imagem” (2018).

O longo cabelo branco de *Alma* e Lucky pode ser lido como intertextualidade na semelhança entre momentos, cabelos e personagens. O que sugere significados sobre a personagem Alma: ambos têm idade imprecisa e grande sofrimento acumulado. Lucky é escravo de Pozzo, seu dono e senhor despótico, que prende, puxa, ordena e insulta. Pozzo poderá ser o equivalente, em crueldade, a um diabo e Lucky não parece ter vontade própria. Por outro lado, Alma é livre e sofre no seu livre-arbítrio. Gritará ao Diabo pela sua liberdade, revoltada: “Cal-te por amor de Deos / deixa-me nam me persigas” (vv.411-412). Lucky nunca se revoltará e não parece ter alguma escolha (ou livre-arbítrio), pois será sempre o dono Pozzo quem expressará a sua opinião, gostos ou projetos de vida. Porventura, Lucky (“Sortudo”), nome tragicamente irônico, será uma alma para sempre vencida. Porém, o mundo de Vicente acreditava na Igreja como saída, resposta para a angústia e gritos das almas.

Alma chora. Vemos uma figura alegórica a chorar lágrimas verdadeiras. A atriz aparenta vivenciar a dor da protagonista. Estamos a assistir àquilo que Konstantin Stanislávski formulou como “Se fosse”: a atriz (aparentemente) age como “se fosse” Alma. Põe-se na situação humana da alegoria à entrada na Igreja. O uso de “Se fosse”, torna tudo possível na aproximação que o ator faz à personagem¹³¹. Torna também a figura de Alma muito mais humana do que esperaríamos.

2. *O Mito de Sísifo – “e o milagre / de mundo em mundo repetido”*. A conclusão da peça resulta em desassossego e remete novamente para o Teatro do Absurdo, pois não termina. As personagens regressam. Regressamos à situação do início. Vivemos o mito de Sísifo, parece afirmar a encenação.

¹³¹ Remeto para a excelente tradução (do russo) de Nina Guerra e Filipe Guerra, *Preparação do ator no seu processo criador de vivência das emoções*, (2018) em especial o Cap. III, que trata deste “Se fosse”.

Vejamos uma descrição do castigo deste deus, carregando incessantemente uma pedra, na *Odisseia* (trad. Christian Werner)¹³²:

*E, sim, vi Sísifo com seu duro sofrimento,
carregando pedra portentosa com as duas mãos.
Ele, apoiando-se nas mãos e nos pés, empurrava a
pedra morro acima; mas quando ia
lançá-la por sobre o cume, Crátaiis a revolia;
então de volta ao solo, rolava a rocha aviltante.
Mas ele de novo a empurrava, retesando-se, suor
escorria dos membros, e poeira lançava-se da cabeça. (XI, 593-600)*

Sísifo regressará sempre ao ponto de partida, ao início da tarefa interminável, razão do seu esforço e sofrimento. Em *Alma*, a vida será “pedra portentosa” de Sísifo, que a protagonista terá que empurrar incessantemente. Ao contrário do absurdo existencial de Beckett, na peça propunha-se a Igreja e a Paixão de Cristo como remédio para as fraquezas das almas. A conclusão do espetáculo desmentirá esta possibilidade de remédio, reescrevendo a remissão das almas de modo muito significativa. *Alma/Carinhas* parece dizer-nos que há possibilidade de remissão e purificação, ainda que tudo seja um absurdo existencial pois regressamos inevitavelmente ao mesmo ponto.

Outras marcas de teatro contemporâneo

Alma/Carinhas evidencia o papel do sagrado nos nossos dias. Fala-se de Igreja nesta peça: como pousada, como hospedeira. Falemos do significado do espaço: que Igreja será? A pergunta é fundamental. *Alma/Carinhas* diz-nos com muita precisão como é o lugar sagrado onde acontece a redenção da

¹³² Cosac Naify, 2014. Devo a menção à *Odisseia* a Pierre Grimal e ao seu *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (s/d [1951] p.422).

alma e todo o seu restabelecimento. A palavra-chave aqui é *ritual*. A Igreja será um espaço para o ritual de passar pela Paixão de Cristo.

Alma/Carinhas, como espetáculo, despoja-se dos hinos e gestualidade indicados pelas didascálias. Os objetos (ou adereços) serão, apesar de tudo, trazidos à cena e à representação, em outra ordem de ritual litúrgico do que havia sido descrito, musical e gestualmente codificado.

Alma/Carinhas, continuando o espírito alegórico de Vicente, encontra um modo de alegorizar objetos ou adereços: sejam casacos, cabelos ou *açoutes*. Assim vemos como a sua materialização, sem cumprir integralmente a letra, renovou o espírito, reescrevendo um novo significado.

Mais profundamente, *Alma/Carinhas* apresentou-se como ritual, com uma Igreja pobre num teatro de igual pobreza, no sentido mais austero, humilde e teatral da pobreza. Uma pobreza escolhida, franciscana. A sua austeridade propõe ser um espaço de ritual. As peças de Gil Vicente assim despojadas em cena remetem fortemente para o teatro dos nossos dias: representação e resposta a um mundo, sem dúvida, em que a vivência individual e o despojamento são essenciais. Vejamos por exemplo os seus materiais: madeiras, estrados, uma mesa e um banco. A cruz que será trazida é feita de dois paus atados. As roupas de cada personagem religiosa são simples e iguais, camisa branca e casaco preto. O único objeto real é um incensário, aparentemente de prata, e nada mais. São austeros na postura e tão secos no olhar para a Alma quanto tensos no que dizem. Reconhecemos em todas estas dimensões um Teatro Pobre, assente nos atores e na redução quase absoluta de recursos. Ecoa o teatro de Peter Brook, de Jerzy Grotowski ou de Eugenio Barba, por aliar ritual à teatralidade mínima, que será sempre a do ator, com poucos recursos¹³³. Um teatro da palavra, nomeadamente o

¹³³ Cf. “Manual Mínimo do Ator (1999[1997]), de Dario Fo, que dá voz a muitas destas tendências dentro da teatralidade contemporânea.

vicentino, encontra a sua riqueza empobrecendo-se – no sentido ascético que sugere Grotowski, na sua proposta de um “Teatro Pobre”.

Ainda reforça mais a ideia da *pobreza* a cena da refeição ritual. A Alma percorre, pelo ritual, um *crescendo* literalmente em direção ao corpo de Cristo, pois acabará com uma coroa de espinhos, cabelos longos, lágrimas, um manto e uma cruz de madeira sobre os ombros. A Igreja retratada em *Alma/Carinhas*, palco deste ritual, é uma instituição austera, mas pobre, pobre no sentido igualmente austero (e franciscano) da pobreza material¹³⁴.

3. *A Tragicomédia de Dom Duardos (Duardos/Pais)* – Uma história de amor na “Terra do Nunca”

A Letra *Duardos* ou a adaptação

Com a *Tragicomédia de Dom Duardos*, por 1522, Vicente faz algo de inovador, para si e para o teatro peninsular. Contamos doze edições modernas, segundo “A fortuna editorial da obra de Gil Vicente”¹³⁵.

Como é cenicamente esta peça vicentina? Leif Sletjoe releva que

A primeira cena desta longa e idílica peça decorre perante o imperador Palmeirim. Dom Duardos dirige-se a ele, com palavras cerimoniosas, e pede licença para se bater com Primaleón. Este está presente, e há um duelo entre os dois. O imperador, temendo a morte de qualquer deles, manda a filha, Flérída, separá-los. Eles obedecem e saem. Uma dama de Flérída revela-lhe a identidade de Dom Duardos. – Entra Camilote, cavaleiro selvagem, com a bruta Maimonda. Vão a caminho da corte (“A Constantinopla vamos”). Chegam, então, diante do imperador e conversam todos em belos versos manriqueños. Surge o desafio de Don

¹³⁴ Curiosamente, este espetáculo sugere uma Igreja identificável como franciscana, lembrando a eleição e pontificado do atual Papa Francisco (eleito a 13 de março de 2013).

¹³⁵ Das edições mais recentes, destaco a que foi publicada em 1996, *Tragicomédia de Dom Duardos*, edição de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia-Teatro Nacional S. João [Porto].

Robusto ao qual responde Camilote: “Vos ya no sois Don Duardos, ni menos Primaleón no sereis”. Vão-se os homens (somente?) para presenciar o duelo. *Outro quadro*: Entra a infanta Olimba com Dom Duardos. Este revela-lhe a sua paixão por Flérída. Vão-se depois e aparecem os hortelões (mesmos bastidores: uma horta?). neste momento batem à porta: “Padre, no oís bater á la puerta há ya un mês?” (o que constitui verdadeiramente um exagero imenso e desnecessário). É Dom Duardos em trajes de trabalhador. Pede para trabalhar ali, perto de Flérída. E sem hesitar, os hortelões acedem e fazem-no passar por seu filho! Flérída regressa com as suas damas pela horta, conversando sobre o desafio de Dom Duardos com Primaleón. Dom Duardos-hortelão fala com ela. Depois de saírem Flérída e as damas, este diz ao “pai” que quer trabalhar durante a noite. Os outros vão deitar-se, e o cavaleiro recita o seu primeiro solilóquio. Mas rompe outra vez a manhã, e dom Duardos – fraco de amor – vai descansar. E agora vemos Flérída e as damas que passeiam na horta. Parece que já passou um dia inteiro: “No hacen hoy labor ni ayer?”. Flérída manda buscar Dom Duardos e este aparece imediatamente (estaria atrás da cena?). Flérída recebe, da mão da hortelã Constanza, uma taça encantada. Julião, o hortelão, vai e vem. Saem as damas, e cai a noite outra vez – com o segundo solilóquio de Dom Duardos, que se vai embora depois. *Outro quadro*: Vem Flérída em íntima conversa com Artada (esta sabe que Dom Duardos é cavalheiro, embora mais tarde finja não sabê-lo). Depois aparece Amandria com as Donzelas músicas, e logo Constanza que pede açúcar rosado para o filho “maltratado” de amor (indicará isso que deve ter passado um certo tempo). Entra Dom Duardos com a sua enxada. Tocam as damas seus instrumentos e cantam todos (houve aqui uma pausa?). – Flérída chora e sai com as damas. Julião vem visitar o filho, e propor-lhe casamento com Grímanesa. Dom Duardos retira-se (aqui deve ter havido intervenção do Licenciado para contar ao público que Flérída não veio à horta durante três dias). Mas Dom Duardos aparece de novo em cena monologando. (O Licenciado diz aqui que Flérída, não podendo cumprir o desejo que a si mesma impõe, manda primeiro Artada). Dom Duardos, vendo Artada, conta-lhe a sua paixão. Esta reage fortemente e se vai. Chega onde Flérída está (teria estado a um lado da cena?) e, tendo-se afastado Dom Duardos

(?), aparecem as duas mulheres conversando (e acercam-se do centro do palco?). mas Dom Duardos intervém neste diálogo e conta a Flérída as suas anteriores ocupações (com um *aparte* de Flérída para Artada). Depois deixam-as, e vem neste momento o Licenciado (?) contar a morte de Don Robusto e de outros, às mãos de Camilote, e como Dom Duardos os vingou matando Camilote. Agora Amandria, Artada e Flérída cantam e comentam estas notícias. Por fim aparece Dom Duardos vestido de Príncipe (cai a noite enquanto fala?). – E a tragicomédia acaba de forma complicada: Aparece o Patrão do mar, capitão de Dom Duardos. Cantam todos um romance onde os amores de Flérída são contados. Em determinada altura Artada diz: “Alli habla Dom Duardos”, e este continua o romance! E explica a didascália: “Este romance se disse representado (é que cada um representou o seu papel?), e depois tornado a cantar por despedida”. É Artada quem o acaba, sendo os últimos versos do Patrão. (110-111)

Repare-se como o estudioso infere a presença de um Licenciado para transmitir informação da passagem do tempo e ainda de justificações das personagens. Alguns destes dados são expressados pelas didascálias da peça que não se limitam a assinalar elementos materiais, como entradas em cena, objetos ou espaços.

Será importante notar os espaços, a corte de Constantinopla e o horto, pois o protagonista vem a Constantinopla onde se apaixona por Flérída. O apaixonado, em seguida, esconde-se no horto da princesa. Por fim, o cavaleiro disfarçado conquista o amor de Flérída e partem para longe. Sigamos esta sequência, destacando momentos relevantes do seu texto.

Primeira parte – Em Constantinopla

Diz a rubrica que a peça “é sobre os amores de dom Duardos príncipe de Inglaterra com Flérída filha do Emperador Palmeirim de Constantinopla”. Informa também que “Foi representada ao sereníssimo príncipe e poderoso rei dom João, o terceiro deste nome em Portugal”. Em que espaço se passa, com quem, é-nos dito pela didascália seguinte:

Entra primeiro a corte de Palmeirim com estas figuras: Emperador, Emperatriz, Flérída, Artada, Amândria, Primaleão, dom Robusto, e depois destes assentados entra dom Duardos a pedir campo ao Emperador com Primaleão seu filho, sobre o agravo de Gridónia (...)

Duardos será o primeiro a falar (vv.1-36):

Famosísimo señor
vuesa sacra majestad
sea enxalzada
y viva su resplandor
tanto como su bondad⁵
es pregonada.
Y los dioses inmortales
os den gloria neste mundo
y en el cielo
pues sobre los terrenales
sois el más alto y facundo
deste suelo.

Vengo señor a pedir
lo que no debéis negar
que vueso estado
es por la verdad morir
y la verdad conservar
con cuidado.
Porque sois suma justicia
que es hija de la verdad
de tal son
que por ira ni amicia
no dexé vuesa majestad
la razón.

Porque si con muestra de rey

vendiéredes después señor
falso paño
vos os quedaréis sin ley
y será emperador
el engaño.
Gridonia señor está
agraviada en extremo
y de manera
que de pesar morirá
y pues señor esto temo
Dios no quiera.

Depois do desafio, Duardos luta com Primaleão. Todavia, “*temendo o Emperador a morte de tais dous cavaleiros, segundo se combatiam fortemente, mandou a sua filha Flérida que os fosse despartir*”. O combate é então interrompido pelas palavras da princesa, o que motiva uma resposta apaixonada de Duardos (vv.73-102):

A paz a paz caballeros
que no son para perder
tales dos
y vuestos brazos guerreros
cesen por me hacer placer
y por Dios.
Y a vos hidalgo extranjero
pido por amor de mí
sin engaño
que vos seáis el primero
que no queráis ver la fin
deste daño.

DOM DUARDOS Señora luego sin falla
no por temor ni por Dios.

Soy contento
porque más fuerte batalla
contra mí traéis con vos
yo lo siento.
Oh admirable ventura
que en medio de una cuestión
en extremo
hallé otra más oscura
guerra de tanta pasión
que la temo.

FLÉRIDA Así noble caballero
os vais sin más descubrir?
DOM DUARDOS Yo vendré
cobraré fama primero
si amor me dexa vivir
más no sé.

Repare-se como nasce um amor em tão poucos versos. Duardos promete ganhar fama. Saibamos que o príncipe era já famoso pelas suas batalhas. Aqui ele refere-se a outras batalhas. Duardos não irá para longe, mas para muito perto, para o jardim da princesa.

Segunda parte – No horto

Duardos disfarça-se de hortelão. A didascália apresenta *Solilóquio de dom Duardos*. Os solilóquios de Duardos, nesta peça, são únicos na produção vicentina, dado que em mais nenhuma peça Vicente usa o termo solilóquio, e muito menos para a situação de uma personagem falar só, deste modo. Vejamos o primeiro dos solilóquios (vv.826-890):

Oh palacio consagrado
pues que tienes en tu mano

tal tesoro
debieras de ser labrado
de otro metal más ufano
que no oro.
Hubieron de ser robines
esmeraldas muy polidas
tus ventanas
pues que pueblan serafines
tus entradas y salidas
soberanas.

Yo adoro diosa mía
más que a los dioses sagrados
tu alteza
que eres dios de mi alegría
criador de mis cuidados
y tristeza.
A ti adoro causadora
deste vil oficio triste
que escogí
a ti adoro señora
que mi ánima quesiste
para ti.

No uses de poderosa
porque diciendo te alabes
yo vencí
ni sepas cuánto hermosa
eres, que si lo sabes
ay de mí.

Oh primor de las mujeres
muestra de su excelencia
la mayor
oh señora por quien eres

no niegues la tu clemencia
a mi dolor.

Por los ojos piadosos
que te vi neste lugar
tan sentidos
claríficos y lumbrosos
dos soles para cegar
los nacidos.

Que alumbres mi corazón
oh Flérída diesa mía
de tal suerte
que mires la devoción
con que vengo en romería
por la muerte.

Tú duermes yo me desvelo
y también está dormida
mi esperanza.

Yo solo señora velo
sin Dios sin alma sin vida
y sin mudanza.

Si el consuelo viene a mí
como a mortal enemigo
le requiero:

consuelo vete d'ahí
no pierdas tiempo conmigo
ni te quiero.

Esto es ya claro día
darles he deste tesoro
porque el mío
es Flérída señora mía
de cuyo dios yo adoro

su poderío.

Estão sublinhados os variados destinatários deste solilóquio: o palácio de Flérída; a própria princesa; o consolo em sair da dor do amor.

Reparemos no “Solilóquio segundo de dom Duardos” (vv.1080-1121) com imaginativos destinatários¹³⁶, em que o amante reflete ainda mais:

Oh floresta de Dolores

árbores dulces floridos

inmortales

secárades vuestas flores

si tuviérades sentidos

humanales.

Que partiéndose daquí

quien hace tan soberana

mi tristura

vos de mancilla de mí

estuviérades mañana

sin verdura.

Pues acuérdesete amor

que recuerdes mi señora

que se acuerde

que no duerme mi dolor

ni soledad sola una hora

se me pierde.

Amor amor más te pido

que cuando ya bien despierta

la verás

que le digas al oído:

señora la vuesa huerta

y no más.

¹³⁶ O sublinhado no texto, novamente, é da minha responsabilidade.

Porque amor yo quiero ver
pues que dios eres llamado
divinal
si tu divinal poder
hará subir en borcado
este sayal.
Que para seres loado
a milagros te esperamos
que lo igual
ya sin ti se está acabado.
Por lo imposible andamos
no por ál.

Alborada a ti adoro
oh mañana a ti loamos
de alegría.
Quiero llevar más tesoro
y contentar a mis amos
que es de día.

Duardos dirige-se ao horto, tomado como “floresta de Dolores” e, destina o resto das suas palavras a Amor. Sentimento com que vive, mas que não terá personagem correspondente na peça. Ou seja, Duardos fala para si. Noto a intrincada teia de vozes nesta passagem

Amor amor más te pido
que cuando ya bien despierta
la verás
que le digas al oído:
señora la vuesa huerta
y no más.

O cavaleiro pede ao sentimento que fale ao ouvido de Flérida para que vá ter com ele. Sublinho a beleza destes dois versos: “Por lo imposible andamos / no por ál.” Passando ao terceiro solilóquio (vv.1409-1455) diz a sua didascália:

Aparta-se dom Duardos dos hortelões, e porque a princesa Flérida querendo-se apartar desta conversação, temendo-se do mal que se lhe podia seguir, determinou de nam vir à horta, sobre este passo neste terceiro solilóquio dom Duardos diz o que se segue:

Segue-se, em outro tom (dos outros solilóquios), o texto de Duardos:

Tres días ha que no viene
guisándome está la muerte
mi señora
señora quién te detiene?
No sé cómo estoy sin verte
sola una hora.
Pues de darne eres servida
despiadosa batalla
y triste guerra
y mi paz está perdida
muerte llévame a buscalla
so la tierra.

Que cuando amor me prendió
dixo: presto has de morir.
Por justicia
luego me sentenció
y aluéngame el vivir
con malicia.
Dios de amor no te contentas
que te quiero dar la vida
neste día
la misma que tú atromentas

sácame la dolorida
alma mía.

Qué más quieres ob huerta?

Deseo verte arrancada
donde estó
quema tu cierca y tu puerta
pues estás tan olvidada
como yo.

Tu diosa por qué no viene

ver qu'este suyo se va
al infierno
onde por su amor pene
y la gloria será
que es eterno?

O príncipe falara *para si*, dirigindo-se à horta (agora maldita), e a Flérida por várias vezes. Contudo, a princesa voltará ao jardim. A didascália que descreve o seu regresso refere-se ao que se passara interiormente, sem indicar ações ou movimentos, ou qualquer outro elemento material:

*Apertando o amor a princesa Flérida, e nam podendo comprir o
degreo que em si mesma pôs, manda primeiro Artada, e vendo-a dom
Duardos vir, diz antre si:*

Duardos repara e reage (vv.1445-1456):

Aquí do viene Artada
del mal lo menos es bueno.
Ya siquiera
mi ánima atribulada
dirá el mal de que peno
y la manera.
Que no puede ser tan cruda

la doncella es bien criada
per nivel
que no sea más sesuda
más secreta y más callada
que cruel.

É no jardim, também, que se dá o encontro entre Flérida e Duardos, devidamente acompanhados pelas damas da princesa.

Repare-se como, em duelo de canções, se comunica discretamente, em código, um amor entre os dois:

FLÉRIDA Tañed vuestos instrumentos
que pensativa me siento
y de un solo pensamiento
nacen muchos pensamientos
sin ningún contentamiento.
Yo sospecho
en el centro de mi pecho
y mi corazón sospecha
que esta cosa va derecha
para yo perder derecho.

Tocam as damas seus instrumentos e diz Artada:

Señora qué cantaremos?
FLÉRIDA Julián lo dirá presto.
DOM DUARDOS Señoras cantad aquesto:
Oh mi pasión dolorosa
aunque penes no te quexes
ni te acabes ni me dexes.

Dos mil sospiros envió
y doblados pensamientos

que me trayan más tromentos
al triste corazón mío.
Pues amor que es señorío
te manda que no me dexes
no te acabes ni te quexas.

FLÉRIDA Mas cantad esta canción:

Quien pone su afición
do ningún remedio espera
no se aquexe porque muera.

DOM DUARDOS Mas podéis muy bien cantar:

Aunque no espero gozar
galardón de mi servir
no me entiendo arrepentir.

Cantarão a cantiga. Contudo, é demais para Duardos:

No más por amor de Dios
que yo me siento espirar.

Oh señoras
quién fuese esclavo de vos.

ARTADA Señora para más holgar
no son horas.

AMÂNDRIA La música debe ser
su madre de la tristura.

FLÉRIDA Oh cuitada
quién me tornase a nacer
pues me tiene la ventura
condenada.

Reparamos como é a música que exprime os sentimentos dos dois apaixonados. Tanto Duardos como Flérída querem e não querem sair deste diálogo, como da paixão que sentem. Continua Flérída:

Holgara de oír cantar:
Si eres para librar
mi corazón de fatigas
ay por Dios tú me lo digas.
DOM DUARDOS Por deshecha cantarán:
El galgo y el gavián
no se matan por la prea
sino porque es su ralea.

FLÉRIDA Adiós adiós Julián
esta huerta t'encomiendo
por tu fe.
DOM DUARDOS Mis ojos la mirarán
mas sospirando y gemiendo
la veré.

Parte final – o Romance por fim do auto

Para finalizar esta história de amores, narra-se num romance o desfecho (vv.1989-2055):

ARTADA Por memoria de tal trance
y tan terrible partida
venturosa
cantemos nuevo romance
a la nueva despedida
peligrosa:

Antes surge mesmo a indicação “*Romance por fim do auto*”. O seu texto indica um ritmo pulsante, com rima em “ía”:

En el mes era de abril
de mayo antes un día

cuando lirios y rosas
muestran más su alegría.
En la noche más serena
qu'el cielo hacer podía
cuando la hermosa infanta
Flérída ya se partía.
En la huerta de su padre
a los árboles decía:
FLÉRIDA Quedaos a Dios mis flores
mi gloria que ser solía.
Voyme a tierras extranjeras
pues ventura allá me guía.
Si mi padre me buscare
que grande bien me quería
digan que amor me lleva
que no fue la culpa mía.
Tal tema tomó conmigo
que me venció su profía
triste no sé adó vo
ni nadie me lo decía.

Artada, então, passa a palavra, o momento de falar. Como se fosse uma didascália viva indica quem fala. Duardos dará continuação, sempre na forma do rimática do romance.

ARTADA Allí habla don Duardos:
DOM DUARDOS No lloréis mi alegría
que en los reinos d'Inglaterra
más claras aguas había
y más hermosos jardines
y vuesos señora mía.
Ternéis trecientas doncellas
de alta genelosía.

De plata son los palacios
para vuesa señoría
d'esmeraldas y jacintos
d'oro fino de Turquía
con letreros esmaltados
que cuentan la vida mía.
Cuentan los vivos dolores
que me distes aquel día
cuando con Primaleón
fuertemente combatía.
Señora vos me matastes
que yo a él no lo temía.

Artada retoma a narração. Vamos vendo uma complexidade de vozes, pois esta é uma narração em que a dama conta o que se passou entre Duardos e Flérida e dá a palavra aos protagonistas.

ARTADA Sus lágrimas consolaba
Flérida que esto oía.
Fuéronse a las galeras
que don Duardos tenía
cincoenta eran por cuenta
todas van en compañía.
Al son de sus dulces remos
la princesa se adormía
en brazos de don Duardos
que bien le pertenecía.
Sepan cuantos son nacidos
aquesta sentencia mía:
que contra la muerte y amor
nadie no tiene valía.

Surge então uma nova personagem que rematará o romance e a ação. Será o patrão ou capitão do navio em que partem os dois amantes:

PATRÃO Lo mismo iremos cantando
por esa mar adelante
a las serenas rogando
y vuestra alteza mandando
que en la mar siempre se cante.

Para lá do seu assunto e género, *Duardos* é primeiramente uma reescrita vicentina. Gil Vicente valorizou, condensou e alterou episódios da narrativa original: teatraliza e recorta a ficção de partida, como muito bem reparou Isabel Almeida (1996) no texto do manual de leitura do espetáculo que analisaremos. Importa-nos realçar que, de modo a tratar em cena de cavaleiros, príncipes, honra e amores, Vicente concentra a história na corte de Constantinopla e, dentro desta, no pomar da princesa Flérida. Entramos na moderna recriação de *Duardos* por Ricardo Pais, no Teatro Nacional S. João (TNSJ), numa tradução para português. Será a partir desta edição que se farão a seguir todas as citações de *Duardos*¹³⁷.

O (Novo) Espírito

No que respeita ao texto, *Duardos/Pais*¹³⁸ representa uma tradução portuguesa combinando as duas versões quinhentistas de *Duardos* (1562 e

¹³⁷ Será, todavia, muito reduzido o número de encenações desta Comédia, como estão registadas na CETbase. Cf. Anexo I.

¹³⁸ O *filme de teatro* de *Duardos* em causa tem a duração de 1h52: o primeiro plano mostra a fachada do teatro (TNSJ), depois filmam-se os aplausos de uma plateia verdadeira, com os agradecimentos do elenco. Começa a representação aos 1'30'', com a sala vazia, em que as câmaras filmam de muito perto os atores. Acaba aos 1h51' com uma vénia e agradecimento coletivo na ribalta, já com som de palmas reais. Tudo nos remete para o teatro. Vemos rapidamente o percurso desta encenação recuando da gravação que nos é dada ver para o palco, passados mais de 25 anos da sua apresentação¹³⁸. No ano de 1997 o próprio TNSJ edita em vídeo (cassete VHS) a gravação do espetáculo feita sem público, em que se privilegia o grande plano. Será a esse filme, ainda em formato analógico, que nos referimos¹³⁸. O *filme de teatro* de *Duardos/Pais* mostra o espaço do teatro,

1586, com a cena e personagem Grimanesa que falta à mais antiga). São feitos integralmente os diálogos sem representar paratextos ou excertos de outras peças.

Em *Duardos/Pais* as únicas figuras falantes são as personagens do enredo vicentino: Don Duardos, Imperador, Primaleón, Camilote e Maimonda, Marqués, Flérída, Artada, Amandria, Olimba, Julián hortelão, Costanza Ruiz, Grimanesa e um Patrão. A encenação portuense caracteriza-se por um uso regular e muito acentuado de contrastes em cena. *Duardos/Pais* sugere como nossa contemporânea a ação dramática, pelo seu enquadramento e composição moderna. Vejamos as partes de Duardos, como relevadas atrás.

Primeira parte – Em Constantinopla

O espaço cénico de *Duardos/Pais* indica lugares simultâneos, havendo mudança de aparatos cenográficos entre cenas (sobretudo de grandes estrados). O palco é ocupado por dois poderosos signos: uma escada que vem da parede do fundo e a terra que cobre o chão. Os elementos transmitem assim os dois polos cénicos da peça, correspondendo, respetivamente, ao palácio de Flérída e ao pomar onde habitará Duardos. Apresenta-se visual e paralelamente a diferença (e distância) de estatuto entre os dois apaixonados. Concretizam-se, frente a nós, os dois espaços, os dois mundos aparentemente

remetendo o atual espectador para a circunstância de se tratar de teatro. Assume-se frontalmente o facto de se tratar de filme baseado num espetáculo. Na comédia de *Duardos*, mais que nos espaços, figurinos ou na maquinaria do teatro, o plano da câmara concentra-se na relação amorosa dos protagonistas. Sugiro que se expressa assim o tema amoroso do espetáculo, que dialogará bem com o seu texto.

A ficha técnica do filme segue assim: *A tragicomédia de Dom Duardos* [de] Gil Vicente [Registo vídeo] / encenação Ricardo Pais ; trad. do castelhano Mário Barradas, Margarida Vieira Mendes ; cenografia António Lagarto ; figurinos Nuno Carinhas ; música António Emiliano ; desenho de luz Daniel Worm d'Assumpção ; sonoplastia Francisco Leal ; realização Carlos Assis ; produção Apiarte, Mário Moutinho .- Porto : Teatro Nacional São João , cop. 1997 .- 1 cassete vídeo (VHS) (108 min.) : color., son. ; 20 cm .- Interpretação: Adelaide João, Alberto Magassela, Emília Silvestre, João Reis, Jorge Vasques, Lígia Roque, Né Barros, Mário Costa, Micaela Cardoso, Paulo Castro, Catarina Mamede, Filipe Silva, Paulo Freixinho, Paulo Oliveira.

antagónicos. Havendo elementos e cenas em simultâneo, a articulação das partes exige do espectador um esforço de montagem e abstração. Duardos lutar com Primaleão. Como o faz?

Começam as muitas lutas (de Duardos com Primaleão, e especialmente de Camilote com vários cavaleiros), com som e coreografia não-realística. São dispensadas espadas, armaduras, golpes mais ou menos localizáveis como luta de cavaleiros medievais. Camilote derrotará todos os oponentes com um golpe específico, violento, mais reconhecível da luta livre (ou *Wrestling* americano): elevando em braços o corpo do adversário e quebrando a sua coluna no joelho fletido. Vemos uma representação moderna do poder do cavaleiro selvagem. Note-se que, pelos anos 1990 (estreia da encenação de Ricardo Pais), eram populares os programas de TV de *Wrestling*, assim como um *videojogo* de luta, *Mortal Kombat*. Todos cultivavam, dentro do *ludus*, a ficção, com personagens, conflitos, inimizades e vitórias impossíveis. Os golpes do jogo e do espetáculo são sobre-humanos.

Segunda parte – O horto/Luz, Alegoria, Disfarce e Movimento “em câmara lenta”

Deixa-se ao público que imagine aquilo que a cenografia *não* apresenta: o rosal florido, macieiras, laranjal e etc. que as personagens mencionarão. O restante espaço cénico está aberto, vendo-se os seus bastidores (a um lado e outro) da cena, assim como toda a altura do teatro, sobre o palco.

Apenas nas cenas de Duardos no pomar se percebe a passagem do dia e da noite. A luz (que diminui na noite) e o som (de pássaros ao amanhecer) dará o ciclo do dia e da noite. Centramo-nos assim no espaço e na situação em que o protagonista aguarda ser visto. Parece haver maior pormenor e duração nas cenas do protagonista.

O disfarce teatral. Neste espetáculo não existirá real disfarce de Duardos, “príncipe escondido”¹³⁹. O protagonista, até ao fim da peça, esconde a sua identidade: um chapéu cobrirá a sua cara ou falará de costas para a princesa¹⁴⁰.

Ao disfarçar-se de hortelão, a este cavaleiro resta apenas a conquista da apaixonada por aquilo que fala, que é pelo seu discurso, não pela sua armadura ou fama associada ao nome. Em *Duardos/Pais*, o protagonista oculta sempre a sua cara, não os gestos ou a voz, mas a cara. Faz assim a princesa atentar ao que diz e como o faz. Neste espetáculo, Flérída nunca verá a cara de Duardos, ouvindo apenas a sua voz, sempre clara, serena, firme. Podemos dizer que é uma voz educada. O despojamento de Duardos (social, de vestuário, até de casa, sono, comida ou confortos) concentra quem ele é, a sua identidade, na voz da personagem. Os seus solilóquios adquirem a forma de orações. A posição assumida, de joelhos no chão, indica-nos isso.

¹³⁹ Cf. *Cadernos Vicente: Duardos*. Isabel Almeida comenta a particularidade deste “príncipe escondido”, relativamente a outros príncipes na obra vicentina. Mais que em nenhum outro Duardos assentará na linguagem, no verbo, na voz.

¹⁴⁰ O disfarce de Duardos, como hortelão, aparenta ser moderno, exige porém um pequeno comentário historiográfico. Não podemos deixar passar a intertextualidade do disfarce de Duardos. A historiadora de teatro Margot Bertholt refere este preciso disfarce como sendo de Jesus, nos primeiros mistérios medievais.



Imagem 15: Duardos (João Reis) diz os seus solilóquios. Em todos encontramos a mesma postura de joelhos.

Assistimos a um teatro da palavra, como no caso da cena da canção com que Duardos e Flérída se olham e reconhecem o que sentem um ao outro. Oculta-se a identidade de Duardos para evidenciar as suas palavras e a voz. Por outro lado, mostra-se a distância entre os mundos de Duardos (a terra/pomar) e de Flérída (as escadas/palácio).

Alegoria. Vemos, literalmente, que o Amor toma forma nesta cena. Duardos diz, “Pois Amor, que é senhorio, / te manda que não me deixes / não te acabes, nem te queixes”. O teatro não se faz somente de palavras ditas ou figuras dialogantes e verificamo-lo neste espetáculo. A encenação materializa o tema amoroso pela figura do Amor/Cupido, que atravessa a cena várias vezes sem dizer uma palavra. Sem haver cenograficamente um jardim ou horta, será bem visível o Amor que Duardos invoca. O príncipe dirige-se a Amor no seu segundo solilóquio e a encenação torna o destinatário literalmente visível, pois Cupido passa pelo príncipe, como mulher, sorrindo com uma enorme seta. Ganha assim sentido o que Duardos afirma nesse mesmo solilóquio: “pelo impossível andamos / não por al.”

De modo igualmente significativo, a figura do Amor só é vista pelo herói (e pelo público, como é óbvio). Vemos assim o que seria imaterial (e impossível de observar, porque abstrato) tomar corpo, não a tentação, ou sedução, mas o próprio sentimento, Amor. A escala gigante do espaço diz-nos constantemente que não se trata de história verosimilhante ou meramente humana, pois é tudo demasiado grande (operático, até). A encenação tão precisa, de movimentos não realistas, neste contexto, numa cena que se multiplica, sugere que algo de muito forte ou sobre-humano conduz as personagens. Note-se como esta impressão concorda com as lutas, também super-humanas.

Movimento cénico

Duardos/Pais brinda-nos ainda com a teatralidade do movimento “em câmara lenta”. Vemos um ritmo extraordinariamente lento, em fundo, com personagens mais próximas do público, num andamento mais corrente. Existe um contraste na combinação de ritmos: as figuras movem-se lentamente somente em situações associadas ao Amor, dando mais relevo ao tema amoroso. Tudo se inicia com as damas que subirão vagarosas as escadas, depois do primeiro encontro com Duardos no pomar. O príncipe também cavará lentamente ao cantarem os hortelãos “Saudade tenho de ti”. No final, já comprometidos, Duardos e Flérída subirão as imensas escadas também em “câmara lenta”. A montagem de ritmos e o contraste forma/fundo sugere mais uma característica do amor entre Flérída e Duardos: o forte sentimento, como o destino, move-se lenta e imparavelmente.

Vistos todos os elementos que constituem o enquadramento moderno de *Duardos/Pais*, podemos relevar a *voz* em *Duardos/Pais*, nas interessantes vertentes de *Falar/cantar, estranhar e narrar*. Veremos partes que se representam faladas, que causam estranhamento e uma narração final, precisamente de um romance destinando a se cantar.

Falar

Em *Duardos/Pais*, Duardos e Flérída dirão falando, abdicando de cantar:

Senhoras, cantai assim:

“Minha paixão dolorosa,
e que penes, não te queixes,
nem te acabes, nem me deixes.

Dous mil suspiros envio
e dobrados pensamentos,
que me tragam mais tormentos
ao triste coração pio.
Pois Amor, que é senhorio,
te manda que não me deixes
não te acabes, nem te queixes”. (73-74)

Falando, Duardos torna mais clara a mensagem e declaração amorosa.

Pelo olhar do ator e intenção expressa a que assistimos, podemos dizer que “Minha paixão dolorosa” se refere diretamente a Flérida, assim como em “te manda que não me deixes / não te acabes nem te queixes”. Flérida responde à declaração de Duardos do mesmo modo falado e aludido:

Mas, cantai esta canção:
“Quem põe a sua afeição
onde remédio não corre
não se queixe quando morre”

Duardos contrapõe à princesa, como devoto amante:

Mas, podeis mui bem cantar:
“Em que não espere gozar
galardão do merecer
não me quero arrepender.” (74)

Percebemos que no seu modo falado acontece mais intensamente a concentração do valor das personagens nas suas palavras. Despojou-se a sua canção do diálogo, concentrando na mensagem, conduzindo a uma cena tensa de importância assente na palavra, proximidade e relação. Vemos como a didascália implícita é reescrita, dado que as personagens mencionam canções que não cantam, como hão de fazer com o romance final desta peça. Este

procedimento dá a impressão de a informação pela palavra falada ter sido eleita como mais importante do que a melodia ou o momento musical. Os diálogos ganham destaque e novo significado nas modalidades e estilos escolhidos.

Temos, em *Duardos/Pais*, uma série de diálogos com duas personagens *a falar entre si de frente para nós*. Como se estivessem em espaços diferentes, distantes, sem olharem uma para a outra.



Imagem 16: Duardos (João Reis) diz, de costas para Flérida (Micaela Cardoso): “Logo então conhecereis / que por vós / levo esta vida que sabeis”.

Uma peculiar escolha cénica para a conclusão da peça fará notar a narratividade presente no romance final da comédia, assim como neste espetáculo. O romance dito por Artada, na encenação em análise, é transformado em *teatro dentro do teatro*, pois a personagem fala para uma pequena plateia (em semicírculo) composta por todos os atores do espetáculo.



Imagem 17: Artada (Lígia Roque, em pé, ao centro) narra o romance para o restante elenco, nos minutos finais de *Duardos/Pais*.

Duardos e Flérida, ao fundo, prepararam-se lentamente para partir. Postos todos os outros no banco semicircular, começa a dizer a dama da princesa:

ARTADA Por memória de tal transe
e tão terrível partida
venturosa,
cantemos novo romance
nesta nova despedida
perigosa.

Era no mês de Abril
de Maio antes um dia
quando os lírios e as rosas
mostram mais sua alegria.
Era a noite mais serena
que fazer no céu podia

quando a formosa Infanta
Flérída já se partia.

Chegado a este ponto do romance, a princesa, ao fundo, falará:

Com Deos ficai minhas flores
que éreis a minha alegria
vou-me a terras estrangeiras
pois lá ventura me guia.
Se meu pai vier buscar-me
pai que tanto me queria
dizei-lhe
que amor me leva
que eu por vontade não ia.
Tal guerra travou comigo
que venceu sua porfia.
e ninguém não mo dizia.

Continua depois Artada na sua descrição do cuidado de Duardos para
com Flérída, sempre ao fundo, em gestos lentos:

Suas lágrimas consolava
que Flérída isto ouvia
e foram-se às galeras
que Dom Duardos havia.
Cinquenta eram por conta,
todas vão em companhia,
ao som de seus doces remos
a princesa adormecia
nos braços de Dom Duardos
que ela bem lhe pertencia.
Saibam quantos são nascidos
esta sentença que é minha:

que contra morte e amor
ninguém não tem mais valia. (108-110)

A plateia de atores aplaude. Flérida e Duardos estão ao fundo, subindo as escadas e beijando-se em câmara lenta. A *plateia* de atores, abanando lenços, despede-se do par que sai.

Análise

O teatro será sempre um *aqui e agora*. Gil Vicente fez a teatralização de novela de cavalaria tal como faria sentido para a corte portuguesa de 1522. A encenação em causa de Ricardo Pais dirige-se aos anos 1990, num espaço e tempo determinados. Sabendo que o espaço, ambiente e roupagem enquadram as personagens e as suas relações, observamos como este espetáculo se adequou ao seu contexto temporal. Em *Duardos/Pais* os príncipes habitam um tempo impreciso, com referências e sugestões ao mundo de agora, contemporâneo, tanto sonoro como de cenário e de figurinos. Neste espetáculo moderno temos um tempo fora do tempo ou da história, feito de fragmentos de várias épocas. Insiste-se mais na relação entre personagens pelo sentimento amoroso do que no estilo figurativo do contexto cavaleiresco de *Duardos*¹⁴¹.

Aparte esta curiosa coincidência medieval, é moderno o *tempo* ou o *agora* que sugere o espaço e o som de *Duardos/Pais*. Repare-se que o som envolvente da produção portuense é, na sua maior parte, de música electrónica, sonoridade dos dias de hoje. A música, aliás, será fundamental nesta história de amor e fará ainda sobreposição com cenas, acompanhando as cenas. O amor é sublinhado musicalmente durante as cenas de Flérida,

¹⁴¹ Existem registos fotográficos de outro espetáculo mais antigo, e de outra forma de encarar esta comédia: a encenação romântico-figurativa de Francisco Ribeiro (1952). Note-se que, em 2006, também o Teatro Clásico de España (encenação de Ana Zamora) procedeu a uma interpretação mais historicista da comédia, com música, figurinos e um espaço cénico explicitamente medievais.

mesmo quando somente se diz o seu nome. Acentua-se musical e recorrentemente um certo destino, propondo que Flérida e Duardos não conseguem fugir ao amor que os une.

Absurdo ou *estranhamento*

A composição cénica rompe constantemente com o ilusionismo. Ouvimos as palavras da peça, é certo, mas observamos simultaneamente várias dimensões. Uma personagem fala com outra. Olham ambas para a frente, estão em lugares separados. Será uma sintaxe teatral moderna, precisamente, no contraponto (por simultaneidade) perante o olhar do espectador. Os momentos em que mais se destaca este contraponto são visualmente de absurdo, pois vemos um contraste, um paradoxo. Todavia, também, podemos perceber os diálogos em vários planos como provocadores de *estranhamento* do início ao fim da representação, da primeira à última cena¹⁴².

¹⁴² Seguem as situações de contraste:

1. Duardos, com frente para nós, inicialmente fala para o Emperador de Constantinopla que está numa plataforma, em cima;
2. Duardos dirige-se a Olimba. O príncipe está no plano mais baixo, de frente para nós, e a feiticeira está no fundo, nas escadas, nas costas de Duardos, longe;
3. Duardos escuta a conversa entre Flérida e damas, sobre ele mesmo. Também está de frente para nós;
4. Constança fala com Flérida. A hortelã está de frente para nós, longe da princesa;
5. Flérida fala para Duardos, de longe, de costas;
6. Constança fala com Duardos, novamente (ela) frontal a nós;
7. Duardos em câmara lenta a cavar, com o primeiro plano dos hortelãos a cantar “Saudades de tenho de ti...”;
8. Duardos está de costas para Flérida e de frente para nós, quando ela tem a taça;
9. Constança de frente para nós ao falar com Flérida, queixando-se da fraqueza de Julião/Duardos;
10. Duardos (sem chapéu) de costas para damas e Flérida nos seus cinco minutos;
11. Figuras congeladas de Duardos e hortelãos, com Camilote a esmagar à distância mais um cavaleiro;
12. Duardos para Artada, sempre com a frente do príncipe para nós;
13. “Dizei-lhe que não sei quem sou”, diz Duardos, de frente para nós, com Flérida atrás;
14. Duardos falando sobre Flérida, com ela ao fundo;
15. Depois da morte de Camilote, com figura de Duardos parado, em plataforma, e damas descendo, sem o ver;
16. Duardos, depois de matar Camilote, de frente, perto, falando para Flérida, elas atrás, muito distantes;
17. Patrão que fala com Duardos, de frente para nós, e o príncipe nas suas costas.

Assistimos a uma série de diálogos com duas personagens *a falar entre si de frente para nós*. Como se estivessem em espaços diferentes, distantes, sem olharem uma para a outra. A marcação das respectivas posições ou *atitudes*, de modo não realístico, provoca em nós surpresa e *estranhamento*. A imagem de conjunto das personagens em diálogo apresenta-se sempre como uma composição fragmentada: cada personagem está em ponto diferente, dirigindo a voz e o olhar para outro ponto (ver Imagem 7). São muito variadas e constantes as situações deste *absurdo/estranhamento*. A sobreposição dos dois planos faz-se sempre em contraste da *forma*, em primeiro plano, com o *fundo*, no segundo plano. *Duardos/Pais* coloca em destaque uma ou mais figuras, tendo outras figuras no fundo, a uma distância grande. *Duardos* é a personagem que mais figura em destaque. A encenação declara-nos assim a importância *destacada* desta personagem. Isto sugere uma interpretação da personagem: o príncipe está sempre em discrepância em relação a tudo o que o rodeia. Porventura será essa a essência dramática de *Duardos*.

A narratividade final (com uma nota de absurdo)

Uma peculiar escolha cénica para a conclusão da peça fará notar a narratividade presente no final da comédia. O romance dito por *Artada*, na encenação em análise, é transformado em *teatro dentro do teatro*, pois a personagem fala para a pequena plateia (em semicírculo) composta por todos os atores do espetáculo. *Artada* será como uma narradora ou apresentadora, dando a palavra, recordando momentos. No final cantam. Na canção final aplaude a plateia de atores, com *Flérída* e *Duardos* ao fundo, subindo ambos as escadas e beijando-se em câmara lenta. A *plateia* de atores, abanando lenços, despede-se do par que sai.

A peça terminará com uma nota de absurdo, pois a última personagem falante, o *Patrão*, está vestida como o mítico *Capitão Gancho*, com uma pala

no olho, perna de pau e gancho na sua mão direita. Diz os seus versos em castelhano (e não na tradução para português), o que aumenta a estranheza.

O navio, ao partir, sob a sua ordem, apitará como um vapor anacrónico. Esta situação reescrita em *nonsense* sugere que a história de Duardos esteja do mesmo plano (da fantasia) dos sonhos ou contos de fadas. A comédia vicentina, de cavaleiros, ter-se-á tornado uma história tão impossível quanto a virtude de Peter Pan nunca envelhecer e voar? Será que a mítica Constantinopla de Vicente será afinal a impossível e paradoxal “Terra do Nunca”? O amor, como retratado em Duardos/Pais, será possível ou quase onírico, verdadeiramente *absurdo*?

Outras marcas de teatro contemporâneo

As lutas em *Duardos/Pais* reforçam as questões que levanto acima. Recordemos as lutas do herói Duardos e de Camilote. Noto, uma vez mais, que os fatos das personagens do espetáculo portuense e o movimento marcial dos combates são semelhantes aos do jogo *Mortal Kombat*. A sugestão será: o príncipe Duardos é um super-herói de jogo eletrónico de luta, combatendo um inimigo invencível e descomunal (Camilote).

Em *Duardos/Pais* também são feitas alusões muito pertinentes a outros tempos e países: os figurinos e a música remetem para o Oriente, para Constantinopla, em cuja corte começa a tragicomédia. A encenação faz-nos viajar até uma aventura entre Ocidente e Oriente, corporizados em Duardos e Flérida. A música e os figurinos têm traços orientalistas. A encenação enfatizará que Duardos se apaixona por uma princesa do Médio Oriente, fora da sua cultura e (eventual) religião.

Todos estes elementos, próximos do nosso tempo, reescrivem o tema e personagens. *Duardos/Pais* soa e apresenta-se modernamente, agora, nos nossos dias, ao invés de aventuras pretéritas, ou mesmo medievalistas, em tempo remoto de cavaleiros e armaduras. No entanto, não se apresentam

como uma simples e quotidiana história de amor. O espetáculo dá corpo (e voz) aos versos de Duardos: “Por lo imposible andamos /não por al.”

3. *Auto dos Físicos (Físicos/Barros)* – Vicente e absurdo no tapete de Brook

A Letra

O protagonista da farsa é um clérigo e está doente de amores. Segundo Sletsjoe, a peça pode ser resumida cenicamente assim:

Entra um Clérigo e diz todo o argumento em poucas palavras: está perdidamente apaixonado. Ordena a um seu moço que procure a amada e a trone ciente do seu amor (“en despues diremos missa”). O Moço diz ao Amo que Blanca não o quer, mas o Clérigo insiste. Após observações críticas, o Moço acaba por ceder. Sai. O Clérigo fica monologando, e logo observa que o rapaz tardou no caminho! Momentos mais tarde o Moço está de regresso ao palco e dá conta do fracasso da sua missão. Cai doente o Amo (cena cómica?) e entra Brásia Dias, a sua comadre. Segue-se nova cena burlesca, pois a própria Brásia também anda “destemperada”. A certa altura ela diz: “Mestre Felipe vem aqui!”. Este aparece, pergunta ao que se passa, e recebe a resposta do Clérigo: “Anteayer me comenzó...”. – Passado pouco tempo Brásia exclama: “Aqui vem Mestre Fernando” (o “surlugião”). Depois da saída deste, o Moço diz algumas palavras ao Clérigo que já está doente há quatro dias! Mas ninguém, além do Moço, descobre a verdadeira causa da doença. Depois de se ir embora Mestre Anrique, o jovem torna a dirigir a palavra ao Amo. Mas Brásia de novo os interrompe: “Aqui vem o Físico Torres”. Este desculpa-se de não ter podido vir mais cedo e diz que já discutiu o caso com outros físicos (neste momento já tem dez dias a doença do Clérigo!). quando entra, ainda diz: “Isto não serão amores?”, mas, logo que começa a tratar do assunto a sério, divaga pelo vasto campo da medicina... O Moço não se pode ter que não

exclame: “... está doença em Bilbao, vós is per Entre Douro e Minho”. Enfim, a medicina nada resolve. Chega o Frade para confessar o Clérigo. Este confessa-lhe o seu amor por Blanca, que já dura há dois anos (!). o Padre solta então um sermão jocoso que é, simultaneamente, uma exaltação do amor. Por fim aparecem quatro cantores que cantam uma ensalada. (108-109)

O investigador aponta a passagem brusca de tempo, a ineficácia da Medicina. Noto também como Sletsjoe observa Brásia e a cena do confessor: a comadre apresenta sempre a entrada dos físicos e o frade que vem para a confissão terminará com um sermão jocoso. Por uma lado temos a teatralidade uma personagem que anuncia o que virá, que tem sido relevado neste estudo. Por outro lado, antecipamos o sermão jocoso ou burlesco que começa a peça *Mofina Mendes*, a analisar mais à frente (Cap. III).

Vicente satiriza o apaixonado. Para isso torna literal o seu estado e os físicos (médicos) entram nesta situação. Contudo, veremos que, segundo os vários diagnósticos, o protagonista está doente... de amores; da cardíaca; dos rins; de comer demasiado; do baço. Como vimos na sinopse citada, a farsa dos *Físicos* começa o seu conflito com um diálogo com o seu moço (vv.1-149); continua com a doença de amores e sucessivos diagnósticos (vv.150-569); uma cena igualmente sem-sentido com um confessor (vv.570-669) e a canção final (vv.670-720). Sigamos esta ordem.

Primeira parte – Diálogo

Auto chamado dos Físicos, no qual se tratam uns graciosos amores de um Clérigo. O qual entra logo e diz a um seu moço:

CLÉRIGO Perico ve tú ahora
a verme Blanca de Nisa

salúdame de guisa
que sepa qu'es mi señora
y en después diremos misa.
Si estuviere bien segura
sola sin la madre y tía
dale tú esta carta mía
y harás tan gran medida
como yo se la haría.

Y estando acompañada
como yo estó descuidado
así muy desimulado
pregunta si está acabada
la obra de mi cuñado.

O pobre apaixonado lamenta-se, num contraste entre o seu compromisso religioso e o seu incontrolado sentimento amoroso (vv.85-104):

CLÉRIGO Oh Copido mi señor
in te speravi y espero
pues testigo eres que quiero
a ti por mi valedor
neste mal de que me muero.
Suave eres llamado
amor blando y aplacible
pues neste trance terrible
ayuda a este cercado
de tormenta y tan horrible.

A mi parecer ya ahora
si el muchacho se dio prisa
habló con Blanca de Nisa
plega a Dios que venga en hora
que aproveche la misa

pues que tarda este rapaz
bien puede ser que arrecada
si estaba sola apartada
no le ha de saber a agraz
la carta ni la embaxada.

Todavía, apesar dos esforços do clérigo, o amor não será correspondido. O moço vai e vem, conta o que disse Blanca Gil (vv.115-136):

Disse com'eu fui entrado:
*ind'esse doudo prefia
olhai aquela fantasia
de clérigo escomungado.*

Continuará a descrição (sublinhado meu):

*diz: triste má hora naci
e que viu ora ele em mi
o padre lambe-lh'o dedo
que s'alvoraçou assi?
O triste demoninhado
isso havia eu de fazer
nam m'haj'ele por molher
a maldição de João Calado
haja s'eu nam hei de ver.
E vós dom alcoviteirinho
rapaz cujo filho és?*

Conclui o moço, descrevendo a ameaça em que se tornou Blanca:

Pardeos eu apanho os pés
se nam varrer o caminho
nam torno eu lá este mês.

Dou eu já ò demo a cigarra
que assi é emispinhada.

Blanca recusa o Clérigo. Em consequência, o protagonista fica doente de amores (vv.140-149):

CLÉRIGO Cúbresem'el corazón
y la sangre se me hiela
y pues no hay quien se duela
de mi triste perdición
mozo venga la candela.
MOÇO Pera a missa?
CLÉRIGO No cuitado
nel infierno diré misa.
MOÇO Pesar de Branca de Nisa.
CLÉRIGO Ay ay ay deseparado
trae la candela aprisa.

Imediatamente, sem saber da doença mas com um enorme sentido de oportunidade teatral, vem em seu auxílio uma vizinha. Entrarmos numa outra etapa da peça, já em consequência da “doença”. Todos arriscarão o diagnóstico.

Segunda parte – diagnósticos

Ao entrar Brásia Dias, entranha logo como está o protagonista, depois sugere um diagnóstico (vv.150-172):

Qu'è isto compadre amigo?
CLÉRIGO Es la muerte por más cierto.
BRÁSIA Dormeríeis descoberto
e arrefeceu o embigo.

Brásia olha para a doença e procura remédios bem mundanos:

BRÁSIA Ui compadre esforçade
nunca outrem foi doente?
Tomai ora um suadouro
de bosta de porco velho
e com unto de coelho
esfregai o pousadeiro
e crede-me de conselho.

E se de quebranto for
tomade o encenso belo
e o sumo do marmelo
e as favas de Guiné
e untai o cotovelo
si e se for priorisa
tomade da guiabelha
pisada c'o fel d'ovelha.

Vicente, com o diagnóstico errado de Brásia Dias, antecipa toda a abordagem *nonsense* dos físicos. Como o clérigo aparenta perder as forças, quase morrendo, são chamados médicos para o salvar. O plural (do título) *Físicos* refere-se aos quatro médicos que vêm acudir ao doente de amores. Veremos como nada percebem da razão ou patologia do protagonista, começando pelo primeiro dos Físicos (vv.255-264):

FELIPE Fazei o que vos eu digo
qu'essa febre é velhaca
procede da cardiaca.
Atentais no que vos digo?
Até vermos se se apraca
faç'ele embora as ourinas

e pola menhã eu virei
entendeis? e vos direi
entendeis? se são sanguinhas
entendeis? Entam virei.

Sai o primeiro, depois do rápido diagnóstico. Vem a visita e o veredito do segundo médico. (vv.307-312):

FERNANDO De que vos sentis?
Mostrai esse braço cá:
isto procede dos rins
ou pulso cordis será.
Mijastes no ourinol
que vos faça boa prol?

Depois da saída do segundo, virá o terceiro médico com uma terceira opinião (vv.395-409):

ANRIQUE Esta febre es sincopal
y la enfermedad tal
cúrase con mucho peso
habéis mirado? Que es mortal.

Que cuando la cólora adusta
habéis mirado? s'enfría
vuélvese malenconía
habéis mirado? Y desgusta
la salud de la sangría
habéis mirado? Y así
que habemos experiencia
que no hay ninguna dolencia
que yo quisiese pera mí
en cargo de mi concencia.

Depois da lição elaborada, o mesmo médico dará o seu diagnóstico, em tudo diversa dos dois anteriores (vv.430-439). Dirige-se à comadre, que cuida das refeições do doente:

Él tiene febre podrida
habéis mirado? Efímera
habéis mirado? De manera
que para darle la vida
es menester que no muera
oís dueña? Tomará
a la noche un violado
y de mañana, habéis mirado?
un cristel y salirá
para él ser aliviado.

Saindo o terceiro físico, virá o último, de apelido Torres. Apesar do estado débil do protagonista, o médico expõe longamente a influência dos atraso sobre a saúde até chegar a medir o pulso (vv.525-531):

Mostrai cá ora e veremos
este pulso que nos diz.
Oís que altera? Ora chis
que antes que nos casemos
haverá outro juiz.
Isto procede do baço
bem o mostram essas cores.

Destaquemos os diagnósticos que se alternam e contradizem. A comadre, Brásia Dias opina se lhe “arrefeceu o embigo”. O 1.º médico declara: “Fazei o que vos eu digo / qu’essa febre é velhaca / procede da cardíaca”. O 2.º físico sentencia: “Mostrai esse braço cá: / isto procede dos rins / ou pulso cordis será”. O 3.º médico diagnostica: “Aquesto le procedió

/ de comer demasiado”. Já o 4.º físico afirma: “Isto procede do baço / bem o mostram essas cores”.

Portanto, segundo os físicos, o protagonista estará cumulativamente doente da “cardíaca”, dos rins, de “comer demasiado” e ainda do baço. Razão terá o criado do clérigo ao comentar, num aparte, “Quant’eu nam posso entender / estes físicos senhor / vós sois doente d’amor / e eles querem-vos meter / per caminho doutra dor” (vv.465-469). Lemos até, mais à frente, como o moço materializa geograficamente a distância entre a situação do clérigo e a percepção dos físicos, ao dizer, à boca pequena, sobre o último dos diagnósticos: “está a doença em Bilbao / vós is pera antre Douro e Minho”. Temos aqui um engano flagrante, sublinhado pelo moço. Por mais imaginativo que seja o juízo dos médicos, estes eram bem reais. Seriam médicos reconhecíveis pelo público de Vicente, como reparou a crítica.

A este propósito valerá a pena citar a opinião autorizada do Nobel da Medicina, Egas Moniz, que dedicou um pequeno estudo aos médicos dessa farsa¹⁴³. O médico aponta que as quatro personagens de *Físicos* eram

físicos da Côrte e por isso foi possível a sua identificação. Aqueles que Molière amarfanhou com a sua sátira mordaz também eram médicos conhecidos da sua época. Nem um nem outro fez abstracções. Gil Vicente marcou êstes seus comparsas, de uma maneira inequívoca, pelos nomes em que não houve disfarce, pelas doutrinas e até pelos estribilhos. (14-15).

Como em todo o absurdo, há um sentido, uma coerência, como podemos ver: os físicos seguem a realidade (observável) e acertam na prescrição, de acordo com Egas Moniz. As personagens de Mestre Filipe, Mestre Fernando, Mestre Anrique e o Físico Torres, segundo os conhecimentos quinhentistas, estariam corretas no seu diagnóstico. Ainda que os físicos não tenham conferenciado entre si, Egas Moniz propõe:

¹⁴³ Cf. “Os Médicos no Teatro Vicentino” (1937).

E já que Gil Vicente os não reuniu em conclave, juntêmo-los nós para mostrar que estão de acôrdo numa das suas mais importantes prescrições: a dieta do doente. E estarem de acôrdo quatro médicos sôbre uma indicação terapêutica é coisa rara em todas as épocas! O clérigo erotómano é, por todos, reduzido a uma alimentação vegetal, mais ou menos condimentada de grão e de lentilhas, é certo, mas simples e oposta à daquelas substanciosas vitualhas com que a comadre Brásia Dias o queria regalar. As teorias eram diversas, os latins nem sempre primavam pela correcção, as citações dos grandes Mestres da Medicina Grega e Árábica, que dominaram séculos, nem sempre foram precisas, mas o bom senso clínico dêstes médicos de quinhentos encaminhou-os para o mesmo resultado: reduzir o doente a uma alimentação frugal. Os médicos de hoje, para quem a dietética representa, de novo, uma das grandes alavancas da terapêutica, seguem na peugada dos Físicos de antanho.” (41)

Sublinhemos o “bom senso clínico” que Egas Moniz reconhecia nos físicos satirizados, expressivo do seu valor como médicos. Percebemos como *Físicos* se trata de uma obra construída rigorosamente sobre a sua realidade ou contexto. Realidade de personagens, particularmente os físicos, reconhecíveis na altura, assim como a realidade de transgressões, como a do clérigo, popularmente criticadas e mote para sátira.

Sugere Egas Moniz que, no serão em que o *Auto dos Físicos* foi representado, “por certo se divertiram os espectadores não só com o seguimento da farsa, mas também com a atitude das vítimas que tiveram de assistir à representação” (15). Não podemos confirmar ao certo a receção das farsas e respetivos efeitos satíricos do teatro vicentino.

Terceira parte – confessor

Para extremar a doença amorosa, o Clérigo sente-se vizinho devido à proximidade da morte e chama um confessor. Este vem acudir ao “moribundo” clérigo. Escuta o seu caso. Declara por fim a inversão das leis e

dos exemplos (típico da farsa). Como o protagonista sofre de um amor há dois anos, o confessor relativiza essa aflição dando o seu próprio exemplo (vv.620-664):

Dos años y aun diez y medio
dos días son en amores
pera merecer favores
y el que pide remedio
es muy flaco en sus dolores.
No leístes de Jacob
cuánto servió por Raquel?
Aquel fue amante fiel
que juro a Dios que afuera yo
nenguno llegó a aquél.

Ah cuerpo de Dios ahora
ansí se hizo Roma luego?
Ha quince años que ardo en fuego
sin ella decir una hora
ni viste allá fray Diego.
Vos pensáreis que amores
son como boliñolos, entiendo
sino ferveiendo y comiendo
pues no se cogen las flores
sino espinas sufriendo.

No mereces penitencia
por ser namorado no
porque Dios lo ordenó
mas antes mala conciencia
es daqué que nunca amó.
Dixo Dios por la hermosa
la cual Eva había nombrado:
por ésta dexará el hombre
padre y madre y toda cosa

luego amada es su renombre.

Y aunque diga algún letrado
por la mujer que es dada
Eva no era aún casada
cuando por Dios fue mandado
que la mujer fuese amada
y cuando dixo: por ella
dexe el hombre toda cosa.
Entiéndese por la hermosa
porque tal estaba ella
y no por cualquiera tiñosa.

Quede así este misterio
suspenso hasta el verano
sobre vos pongo la mano
como dice el evangelio
y haced cuenta que sois sano.

Já está resolvida a situação do clérigo protagonista, dado que o confessor o absolve claramente dos seus amores interditos. No fim da elaborada absolvição, encontramos o trecho mais paradoxalmente teatral da farsa. A peça adota aí um novo rumo, interessantíssimo, de um extra em queo confessor anuncia que vai buscar uma “ensalada por Gil Vicente guisada” (vv.665-669):

Voyme a la huerta d'amores
y traeré una ensalada
por Gil Vicente guisada
y diz que otra de más flores
para Pascua tien sembrada.

Repare-se que “horta de amores” é tomada no sentido literal, de cultivo de vegetais, ainda que seja para uma “salada” de sentido dúbio. Acontece então um dos maiores momentos sem-sentido de Vicente. Será todo um texto fragmentado, cómico, malandro e quase incompreensível. Destinado a ser cantado.

Quarta parte – fim musical

Ensalada ou *Enselada* será uma “composição poética destinada ao canto em que entram versos de diferente metro e até em diversas línguas”¹⁴⁴. Sabendo que será poético e não alimentício, compreendemos a didascália “*Vieram quatro cantores, os quais por fim desta farsa cantaram a vozes a ensalada seguinte*”. Em versos 50 versos (vv.670-720) o leitor viajará por um sem-número de personagens, assuntos, línguas, alusões que nada têm a ver com a intriga da farsa:

En el mes era de mayo
víspera de Navidad
cuando canta la cigarra
quem ora soubesse
onde o amor nasce
que o sameasse
media noche con lunar
al tiempo que el sol salía
recordé que no dormía
con cuidado de cantar.

Ervas do amor ervas
ervas do amor
a las puertas de la villa
en medio de la ciudad
dixo el abad a Teresa.

¹⁴⁴ “Glossário” (Vicente, Vol. V, 2002:438b).

Tan buen molinero sondes
Martín Gómez
tan buen molinero sondes.

Era la Pascua florida
en el mes de san Juan
cuando la mona parida
perguntó al sancristán
Teresica la del Robledo
que te guarde Dios de mal
respondió Pero Pinão
estai quedo co a mão

frei João frei João
estai quedo co a mão.
Padre pois sois meu amigo
quando falardes comigo
frei João
estais vós quedo mas estai vós quedo
mas estai vós queda co a mão
frei João estai quedo co a mão.

Perguntavam qual Perico
qual Pinão ou qual frei João
nam deria quen era la moça
nam diria quem nem quem nam
yo yendo más adelante
dixo Francia en su latín:
si volem ligera si volem ligera
bone xi si volem la guerra
vera xi si vole la guerra
dixo la vieja en portugués
palombas se amigos amades
no rinhades
paz in celis paz na terra

e paz no mar
tan garredica la vi cantar
ficade amor ficade
ficade amor.

Com esta ensalada no fim da peça, a estudiosa Maria Jorge intui que a farsa “terminou em tom risonho”¹⁴⁵.

Físicos, peça de tantos absurdos, tem conhecido mais representações (12) do que edições (4), apesar da sua concisão e economia de espaço assim como de personagens¹⁴⁶.

O (Novo) Espírito *Físicos*/Barros

A farsa dos *Físicos*, encenada por António Augusto Barros, representa integralmente os 720 versos em pouco menos de 50 minutos, recusando qualquer verosimilhança, característica da farsa no seu contexto original. A encenação em causa dispõe de um grupo de cinco atores que farão as nove personagens, mudando para isso o vestuário, a voz e a representação.

Prólogo

Começa com uma projeção em vídeo que serve de prólogo, com montagem de palavras avulsas da peça, ditas e cantadas com movimento dos atores. O vídeo apresenta-nos a rubrica inicial da peça “*Auto chamado dos Físicos, no qual se tratam uns graciosos amores de um Clérigo*”.

¹⁴⁵ Cf. *Cadernos Vicente: Físicos* (27-29).

¹⁴⁶ Veja-se o Anexo I.

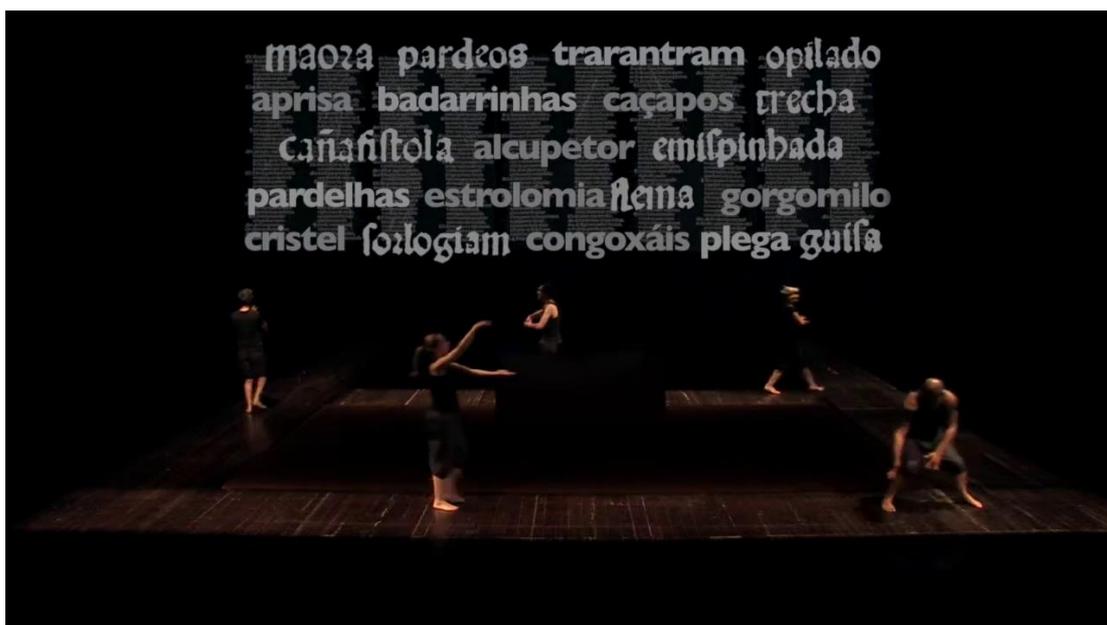


Imagem 18: O prólogo de jogo de linguagem, com a projeção videográfica de palavras avulsas e coreografia dos atores.

Primeira parte – Diálogo

Nesta primeira parte, com as luzes abertas e em plena representação, percebemos a cena quase vazia.

Tudo acontecerá num palco despido, com um único móvel em cena.

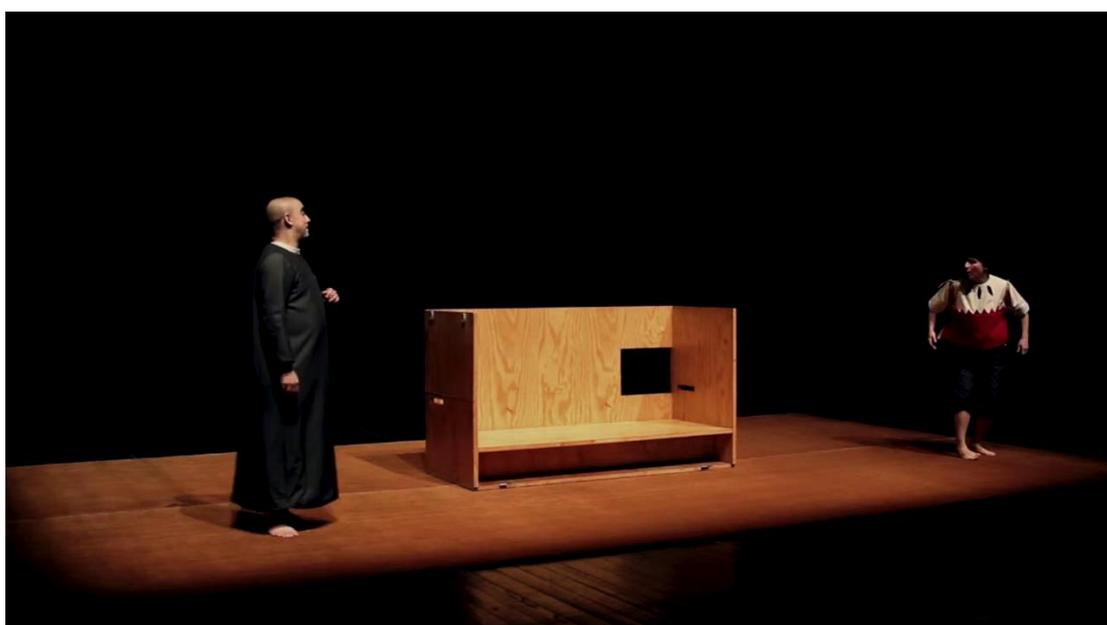


Imagem 19: O “tapete” enquadra o espaço cénico. O fotograma é da primeira cena, entre clérigo (Miguel Magalhães) e moço (Maria João Robalo).

A cena despoja-se assim do efeito de real e oferece o teatral sobre uma superfície ampla, um enorme tapete no qual há apenas um móvel (ver Imagem 8). O único objeto de cenário que representa mobiliário doméstico reconhecível será uma cadeira, apenas usada no diálogo final entre o clérigo apaixonado e o seu confessor.

Narração ou uma personagem que canta

Blanca de Nisa, objeto da paixão do clérigo, nunca será vista ou ouvida, com um contorno peculiar: Blanca de Nisa canta. Em todas as citações da rapariga, é a voz cantada que diz as suas palavras (vv.115-136):

Disse com'eu fui entrado:

*ind'esse doudo prefia
olhai aquela fantasia
de clérigo escomungado.*

Continuará mostrando-nos altivez e desprezo de Blanca, sempre cantando, em outro ritmo, voz, corporeidade:

*diz: triste má hora naci
e que viu ora ele em mi
o padre lambe-lh'o dedo
que s'alvoraçou assi?
O triste demoninhado
isso havia eu de fazer
nam m'haj'ele por molher
a maldição de João Calado
haja s'eu nam hei de ver.
E vós dom alcoviteirinbo
rapaz cujo filho és?*

Conclui o moço, investindo na alternância de vozes na mesma estrofe, depois de citar a rapariga (que recusara o clérigo, para depois ameaçar o mensageiro):

Pardeos eu apanho os pés
se nam varrer o caminho
nam torno eu lá este mês.
Dou eu já ò demo a cigarra
que assi é emispinhada.

Nesta passagem subtil, a cena e as suas vozes forneceram os traços definidos da rapariga por que se apaixonou o clérigo¹⁴⁷.

Segunda parte – diagnósticos ou Entrada dos palhaços (bizarros médicos)

Será precisamente pelo contraste entre o normal e o bizarro que se gera o absurdo nesta farsa. Um absurdo que fala e declara diagnósticos e curas. O clérigo e os físicos estão representados de modo diametralmente diferente, pertencendo a mundos diversos: o padre é melancólico, naturalista em gestos e voz, enquanto que os médicos são grotescos e caricaturas, com gestos e vozes excessivas. Cada parte deste engano adquire assim um corpo distinto.

¹⁴⁷ A representação de Blanca é favorecida por ser uma atriz a representar o moço, que só assume traços femininos (e dança, e timbre agudo) na personagem da Blanca de Nisa. Abordei brevemente a passagem de Blanca de Nisa do espectáculo em análise, e da Ensalada, respetivamente, no episódio 1 do *podcast* Vox Lit (emitido a 8/06/21: <https://youtu.be/wV76nQurgx4>) e no episódio 2 do mesmo *podcast* (emitido a 7/07/21: https://youtu.be/Repr_diH-Ss).



Imagem 20: Os quatro *Físicos*, da esquerda para a direita, de cima para baixo: Mestre Filipe (Igor Lebreaud), Mestre Fernando (Filipe Eusébio), Mestre Anrique (Filipe Eusébio) e o Físico Torres (Igor Lebreaud).

A entrada dos físicos enquanto palhaços grotescos é feita recorrentemente (ora pela direita, ora pela esquerda) com movimentos repetidos, saltos, cambalhotas, parecendo-nos personagens maquinais.

“Entendeis?”, ruge o primeiro e pede escatologicamente para ver *ourinas* (urinas). Grita o segundo “gorgomilo”, tratando-se de *surlogião* (cirurgião), e entra em salto para o espaço cénico como o anterior. Gesticula ameaçadoramente com um cutelo e insiste também na escatologia ao perguntar “Mijastes no ourinol?”.

O terceiro físico repete “habeis mirado?” entrando com cambalhota, num bom exemplo acrobático de palhaço. Também este sublinha a escatologia de modo especial, pois pergunta “salis bien?” (“evacuais bem?”) a que o clérigo, sem compreender, melancolicamente responde “salgo de seso” (“perco o siso”). Nesta breve troca temos expressado o cómico da situação da farsa, pois fala-se do mais baixo dos sintomas (evacuação e fezes) em

contraste com a melancolia e o mal de amores de que sofre o clérigo. Entendemos o contraste gritante (*fezes versus amores*) e assistimos ao engano do clérigo que entende erradamente a expressão “salis bien?”. A farsa procede do engano e confusão entre o mais corporal e o mais pretensamente lírico (dos amores frustrados do protagonista).

O quarto físico entra olhando para o ar e detetando as constelações de Aries e Saturno, sem saber quem é o paciente (se a comadre se o clérigo). A sua confusão está bem expressa na sua imagem e maneira de falar, com um funil na cabeça, hesitando nas palavras com que vai fazendo o diagnóstico.

Terceira parte – Confessor

Na chegada do padre que deve assistir à confissão dos pecados do protagonista, dá-se, como disse acima, a absolvição. Recordemos como invertem os papeis, do confessor com o confessado:

Ha quince años que ardo en fuego
sin ella decir una hora
ni viste allá fray Diego.
Vos pensáreis que amores
son como boliñolos, entiendo
sino ferveiendo y comiendo
pues no se cogen las flores
sino espinas sufriendo.

Será precisamente aqui que se dá um gesto teatral muito significativo. A encenação materializa a inversão da farsa: ambos estão apaixonados por mulheres e trocam de lugares.

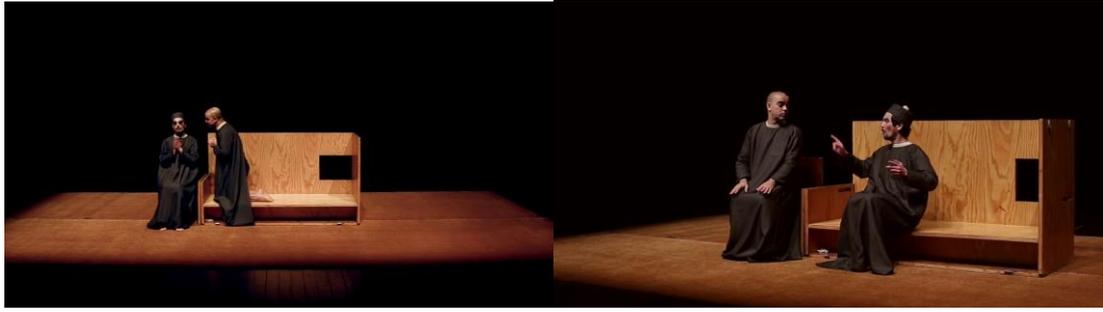


Imagem 21: Clérigo (Miguel Magalhães) e Confessor (Igor Lebreud) mudam de lugares.

Como podemos ver na sequência das imagens, dá-se uma inversão e mudança de cadeiras. Trocaram de relação, assim como de posição no espaço.

Quarta parte – fim musical

A Ensalada em cena, nestas vozes e encenação, acrescenta teatro e esclarece sem-sentido. Por um lado, despem-se os versos do sentido (agora, no nosso tempo) absurdo e descosido, dado que, nós, enquanto público/leitores, desconhecemos as múltiplas referências que Vicente parodia e que seriam reconhecíveis pelo seu público. Por outro lado, constatamos que se acrescenta espaço, duração, teatro e situações, nessa “ensalada” final, construção verdadeiramente inusitada. Seria um desafio para qualquer leitura na distribuição avulsa das suas línguas, situações e discursos. O espetáculo prova-nos que a “ensalada”, correndo o risco de ser ilegível (à leitura), não o será na cena. Reconhecemos que emerge dos 50 versos originais, (tão aparentemente) absurdos e desconexos, uma fonte de teatralidade, ritmo, jogo, música e coreografia. As indicações do texto sugerem somente e sinteticamente quatro cantores, cantando em várias vozes; na encenação que analisamos veremos os cinco atores multiplicando-se em personagens. O sem-sentido, a multiplicidade de vozes e línguas do texto vicentino, verdadeira *ensalada*, revelam-se agora *com sentido*. O que seria uma paródia de Gil Vicente a vários textos, recupera um humor que se julgava perdido na representação (como de vários entreatos) rápida, ora cantada e falada por homens, por mulheres, pelo coro de ambos, com palmas, ritmos, pantomima. A meia

centena de versos constitui nesta representação uma cena à parte, aqui com a duração de cinco minutos, aproximadamente ¹⁴⁸. Vejamos o texto que representam, nas suas distribuições e repetições (vv.670-720):

[cantado] En el mes era de mayo
víspera de Navidad
cuando canta la cigarra
En el mes era de mayo
víspera de Navidad
cuando canta la cigarra

[voz solo] quem ora soubesse
onde o amor nasce
[coros] que o sameasse
[voz falada] media noche con lunar
al tiempo que el sol salía
recordé que no dormía
con cuidado de cantar.

[cantado] ervas do amor ervas
ervas do amor
[falado] a las puertas de la villa
en medio de ciudad
dixo el abad a Teresa.
Tan buen molinero sondes
Martín Gómez
tan buen molinero sondes.

[cantado, com palmas] Era la Pascua florida
en el mes de san Juan
cuando la mona parida

¹⁴⁸ Dos 43'42" aos 48". Transcrevo o texto com os contributos da cena: as repetições estão registadas entre parênteses curvos e as modalidades faladas ou cantadas estão entre parênteses retos, assim como a mudança de intérprete.

perguntó al sacristán
[repete, em canóne]
(Era la Pascua florida
en el mes de san Juan
cuando la mona parida
perguntó al sacristán)
[falado] Teresica la del Robledo
que te guarde Dios de mal
respondió Pero pinão
[todos] estai vós quedo co a mão
frei João frei João
estai quedo co a mão.

Padre pois sois meu amigo
quando falardes comigo
frei João
estai vós quedo mas estai vós quedo
mas estai vós queda co a mão
[todos] (frei João estai vós quedo co a mão.)

[falado] Perguntavam qual Perico
qual Pinão ou qual frei João
nam deria quen era la moça
nam deria quem nem quem nam
[atriz 2] yo yendo más adelante
dixo Francia en su latín:
si volem ligera si volem ligera
[cantado] bone xi si volem la guerra
vera xi si vole la guerra
bone xi si volem la guerra
vera xi si vole la guerra
bone xi si volem la guerra
vera xi si vole la guerra

[atriz 1 falado] dixo la vieja en portugués
[atriz 2 falado] palombas se amigos amades
no rinhades
[todos cantado] paz in celis paz na terra
[falado] e paz no mar
tan guarecida vi cantar
[todos, cantado] ficade amor ficade
ficade amor.

A meia centena de versos constitui nesta representação uma cena autónoma, com a duração de cinco minutos, aproximadamente. Os atores apresentam-se de frente, olhando para o espaço da plateia.

Análise

Vimos uma encenação onde a linguagem perde referentes reais e cede lugar ao absurdo, à pulverização do efeito de real, ainda que, por outro lado, se evidencie, pela voz, a narratividade de uma certa passagem. A redução dos elementos teatrais (som, espaço) encarrega o recurso verbal da responsabilidade de comunicar, daí serem especialmente intensas as palavras que ouvimos.

O espetáculo materializa assim de forma muito clara o absurdo, o desacerto, o sem sentido, o *nonsense*, somente pela voz e pelo corpo dos atores. Vimos e ouvimos um absurdo em três pontos: no prólogo, na caracterização hiperbólica dos físicos e no epílogo da farsa, a “ensalada”.

Absurdo ou o jogo da linguagem

1. O prólogo

A parte inicial é pura linguagem avulsa em cena. São dezenas de palavras emitidas isoladamente e recorda-nos o que dissera Knight sobre a pulverização de significado das palavras pelo Teatro do Absurdo: “In the

Theater of the Absurd language has been cut from its rational moorings; it is old and dying and emptied of meaning” (186). Assistimos a termos precisamente fora do seu contexto, mas dotados de formas muito concretas. Formas vocais (inflexões, intensidades, melodias) e corpos que fazem estranhas coreografias, de movimentos repetitivos, de um certo automatismo. Será talvez a expressão de um léxico desusado: alcopertor, congoxais... É um momento que nos introduz a palavras da peça mas, isolando assim as ditas palavras, faz com que as estranhemos ainda mais. Também este prólogo corrobora na recusa de “verosimilhança de situações” que havemos de ver em toda a representação.

2. O absurdo dos diagnósticos

O engano nesta farsa ultrapassa qualquer referência comum entre autor e espectadores atuais, pois estará sempre visível. O público assiste à diferença entre *a)* o que sente o clérigo e *b)* aquilo que veem os médicos que o analisam. Quem assiste ou lê, sabe da história toda e diverte-se vendo como erram afinal os sucessivos físicos, apesar do seu escrúpulo e rigor profissional. Sabemos, desde logo, que a peça trata de *uns graciosos amores de um Clérigo*, segundo a rubrica inicial do seu texto. O Engano, referido atrás como essencial à farsa, pertence aos médicos, desviados tanto na forma do seu corpo como no acerto do raciocínio. Os físicos fazem grandes entradas e é assim reescrito o efeito de real para a mais expressiva caricatura de figuras, sem referente conhecido. Ou seja, não são retrato de ninguém, antes figuras verdadeiramente deformadas e grotescas. Os corpos deformados dos físicos serão a alegoria para o desajuste dos seus diagnósticos. São eles, os *físicos*, sem dúvida, o objeto eleito da teatralidade neste espetáculo e penso que esta é uma reescrita importante, pois nenhum enfãse caricatural se colocou no clérigo transgressivamente apaixonado.

3. Absurdo reescrito na parte final

A Ensalada em cena, nestas vozes e encenação, acrescenta teatro e esclarece o sem-sentido do texto. Por um lado, despem-se os versos do desconexo, dado que nós, enquanto público/leitores, desconhecemos as múltiplas referências que Vicente parodia e que seriam reconhecíveis pelo seu público. Por outro lado, constatamos que se acrescenta espaço, duração, teatro e situações, nessa “ensalada” final, construção verdadeiramente inusitada. Seria um desafio para qualquer leitura na distribuição avulsa das suas línguas, situações e discursos. O espetáculo prova-nos que a “ensalada”, não é ilegível na cena. Reconhecemos que emerge dos 50 versos desconexos uma fonte de teatralidade, ritmo, jogo, música e coreografia. As indicações do texto sugerem somente e sinteticamente quatro cantores, cantando em várias vozes; na encenação que analisamos veremos os cinco atores multiplicando-se em personagens. Descobre-se nos breves versos da *ensalada* canções, ritmos, sonoridades agudas e graves, rugidos, risos, repetições, exclamações e uma fisicalidade que explora pantomima e posturas expressivas. A concentração na arte do ator faz florescer dos poucos versos desta parte final uma miríade de cenas, vozes, sentidos. O sem-sentido, a multiplicidade de vozes e línguas do texto vicentino, verdadeira *ensalada*, revelam-se agora *com sentido*. O que seria uma paródia de Gil Vicente a vários textos, recupera um humor que se julgava perdido na representação rápida, ora cantada e falada por homens, mulheres, pelo coro de ambos, com palmas, ritmos, pantomima.

Narração ou uma personagem que canta

Entre os vários momentos absurdos, assistimos a uma narração, como apontada atrás. Todavia, processa-se agora, de modo muito diferente.

Descobrimos nesta encenação, curiosamente, a narratividade contida em alguns dos versos de *Físicos*. Blanca de Nisa, objeto da paixão do clérigo, nunca presente em cena, falará sempre por interposta pessoa. A rapariga

nunca será vista ou ouvida, a não ser por citação do moço do religioso, que representa como falou e o que disse, com um contorno peculiar: Blanca de Nisa, sempre ausente, canta. O moço descreve o que dissera, mostrando-nos altivez e desprezo de Blanca, sempre cantando, em outro ritmo, voz, corporeidade. Investe-se na alternância de vozes na mesma estrofe, depois de citar a rapariga (que recusara o clérigo, para depois ameaçar o mensageiro).

Além da expressão para Blanca como personagem de certa vaidade e arrogância, nota-se algo de mais consequente neste jogo de vozes: o moço distingue-se performativamente da rapariga que cita, dando-lhe existência, personalidade e corpo.

Outras marcas de teatro contemporâneo

Note-se que o espetáculo *Físicos/Barros* acontecerá num palco despido, com um único móvel em cena, numa escolha cenográfica afim do teatro contemporâneo: podemos dizer que a farsa se passa num *espaço vazio* teatral herdado de Peter Brook.

Em comum com a poética teatral do encenador inglês, a farsa vicentina acontece num “tapete”. Recordemos as frases iniciais de *Empty Space*, livro seminal de Peter Brook:

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space while someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged (1996 (1968): 7)

Só é necessária uma área vazia, com alguém que anda (ou age) e alguém que assiste. Temos a base da poética teatral de Brook, tal como, entre outros, apontara a investigadora Larissa Elias¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Cf. “O tapete e o Théâtre des Bouffes du Nord: ‘forma essencial’ na poética teatral de Peter Brook” (2012). Da mesma autora, que se tem dedicado ao teatro de Peter Brook, veja-se “Os esvaziamentos do ator e da cena no teatro de Peter Brook” (2005).

Em *Físicos*/Barros, a encenação optara por um espaço praticamente vazio. Recupero a formulação de Pedro Barbosa: o teatro será a presença simultânea de ator (E, T) e espectador (e, t), partilhando espaço e tempo (2003: 78).

**TEATRO: E x T = e
x t**

Físicos/Barros, reforça que o teatro (e a teatralidade) assenta na comunicação (espácio-temporal) entre ator e espectador. O espetáculo em causa sugere mesmo que o “tapete” de Brook seja um espaço privilegiado para o teatro de Vicente¹⁵⁰. Veremos o mesmo uso do espaço vazio em todas as situações do capítulo seguinte.

¹⁵⁰ As relações entre o teatro medieval de corte e o “espaço vazio” ainda estão por explorar. Num apontamento breve, noto que todas as farsas vicentinas terão sido apresentadas em espaço cortesão, sem a componente cenográfico-figurativa de toda uma casa. As câmaras nos palácios são o que chamaríamos atualmente de espaços “não-convencionais”.

Capítulo III: *Vox in Vitro*

Introdução – *Gil Vicente filmado no currículo artístico*

Nos filmes do capítulo anterior, *Vox in Vídeo*, assumia-se estar num teatro, filmando-se cortinas, palco, plateia, representando as palavras vicentinas num espaço de teatro. Os casos de filmes de peças vicentinas deste capítulo são muito semelhantes, formalmente, aos filmes de *Alma, Duardos e Físicos*. Todavia, as produções em análise neste capítulo distinguem-se por se estreadem frente às câmaras, dispensando a representação anterior ao vivo, assim como a presença de público por altura da filmagem. Isto conduz a duas considerações:

Com o nome de “Interpretação e Projeto IV” leciona-se uma unidade curricular totalmente dedicada a Gil Vicente filmado. Acontece no 3.º ano letivo (5.º semestre) da licenciatura em Teatro na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto. Trata-se de uma unidade curricular obrigatória que tem como Objetivos de Aprendizagem:

1. Trabalhar sobre um ou mais textos dramáticos de Gil Vicente;
2. Traduzir a linguagem dramática (de um ontem histórica e literariamente informado) que identificamos em Gil Vicente, para linguagem cénica dos corpos (de hoje);
3. Resolução dos problemas de elocução, ritmo e som (rima) em Gil Vicente;
4. Preparar um ou mais objetos cénicos para o confronto e a experimentação em frente às câmaras, no projeto multicâmara com o D(epartamento) A(artes e) I(magem).

Sem paralelo em nenhuma outra escola superior¹⁵¹, para a dimensão

¹⁵¹ A este projeto de Gil Vicente filmado correspondem 100 horas de contacto, munindo os alunos (de Interpretação) de 5.5 ECTS. A bibliografia da unidade curricular expressa a modernidade da abordagem, valorizando alguns dos encenadores e teatrólogos de referência do século XX: Stanislavski, Constantin (1989), *A Construção da Personagem*, Rio

filmada, é um trabalho conjunto das licenciaturas em Teatro (ESMAE) e em Multimédia (ESMAD) do Instituto Politécnico do Porto. Faz-se um encontro interdisciplinar entre as unidades curriculares de “Interpretação” (em teatro) e “Vídeo III” (na realização), que tem resultado em vários filmes do teatro vicentino. Nestas criações coletivas, os textos vicentinos são objeto de uma encenação integral com a respetiva movimentação no espaço, cenografia, entradas e saídas. Os filmes são feitos com várias câmaras (multicâmara), com a direção-geral de dois docentes, António Durães no coletivo teatral (nos aspetos de representação e dramaturgia) e Manuel Taboada na equipa de filmagem (na realização, fotografia e direção de atores). O projeto interdisciplinar, interdepartamental e intermedial conta realizações de *As Barcas*; *O Auto Pastoril Português*; *A tragicomédia da Serra da Estrela*; *O Juiz da Beira* (duas versões); *O Auto da Índia*; *A Farsa de Inês Pereira*; *O Auto da Fama*; *A Comédia de Rubena* (duas versões, em português e em espanhol); *O Pranto de Maria Parda* (duas versões); *O Auto da Visitação*; *O Auto dos Físicos*; *Lusitânia*; *As Ciganas*. *Mofina Mendes*, *Auto da Feira*, *Velho da Horta* e, finalmente, *Floresta de Enganos* (duas versões, em 2022)¹⁵².

de Janeiro, Civilização Brasileira; Stanislavski, Constantin (1989), *A Preparação do Actor*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Grotovski, Jerzy (1975), *Para Um Teatro Pobre*, (?), Forja; Brook, Peter (1991), *O Diabo É o Aborrecimento*, Porto, ASA; Aslan, Odette (1994), *O Ator no Século XX*, S. Paulo, Editora Perspectiva; Craig, E. Gordon (1921), *Da Arte do Teatro*, Lisboa, Arcádia, s/d; Meyerhold, Vzévolod (1980), *O Teatro Teatral*, Lisboa, Arcádia, s/d; Donnellan, Declan (2002), *The Actor and the Target*, London, Nick Hern Books. Especificamente sobre o teatro vicentino, a unidade curricular apoia-se em autores de monografias ou de enquadramento geral no teatro português: *Vicente* (1988), coleção dirigida por Osório Mateus, Quimera, Lisboa; Paul Teyssier (1982), *Gil Vicente – o autor e a obra*, Biblioteca Breve; Barata, José Oliveira (1991), *História do Teatro Português*, Lisboa: Universidade Aberta, ISBN 972-674-042-8.

¹⁵² As informações citadas provêm da Ficha de Unidade Curricular e de comunicações privadas com os docentes responsáveis, António Durães e Manuel Taboada.

São filmes feitos somente em meio escolar do curso de teatro¹⁵³, o que resulta sempre de um elenco majoritariamente do género feminino e bastante homogéneo nas suas idades.

O valor exploratório de novas formas é inegável: os vídeos usam (em exclusivo e integralmente) o texto dos autos no estúdio vazio, no palco, na sala, como em espetáculo teatral. Além de se dedicarem a filmar regularmente o teatro de um único Autor, acontece que será sempre teatro vicentino. Acresce a estes dois valores um outro, que desenvolverei: sugerem uma reescrita muito particular das peças vicentinas. Encontramos o insólito e o bizarro de modo ainda mais acentuado e radical do que temos visto até agora. Prevalece o absurdo nas encenações abordadas. Poderei dizer, por um lado, que estes casos confirmam o padrão de que tenho vindo a falar; contudo, por outro lado, a exploração do sem-sentido é levada muito mais longe. Veremos utilizada também uma certa narratividade, que se caracteriza por uma personagem se dirigir a nós olhando diretamente para a câmara. Acentua-se a comunicação com o público pelo enquadramento em que é filmado.

O teatro assim feito não será, estritamente, teatro. Recordando a definição de teatro por Pedro Barbosa, os atores destas encenações estão em outro tempo e outro espaço do seu público.

No entanto, são filmados de modo a parecerem teatro. São teatrais o espaço, adereços, figurinos e mesmo a representação. Interessa particularmente a comunicação direta para connosco. Os atores simulam que estamos, tanto eles como nós, num teatro, partilhando espaço e tempo.

Desenvolverei a análise a partir desta segunda consideração, optando por ver *como* se representa Vicente neste diferente contexto. Por consequência, torna-se necessário descrever o seu contexto muito particular. Veremos, por fim, em que medida estas várias encenações são também um

¹⁵³ Dado serem produções escolares, e intermediais, pertencem a uma categoria híbrida, não sendo espetáculos nem filmes. Assim se explica que não constem nos registos de apresentação em palco de espetáculos vicentinos, como é o caso da citada CETbase.

reflexo do nosso presente.

Os casos em análise

As peças de *Mofina Mendes*, *Rubena* e *Inês Pereira* foram filmadas como se fossem teatro. Cada uma destas produções foi encenada numa sala-estúdio ou num palco, sempre sem público. *Mofina Mendes* e *Inês Pereira* foram difundidas através da *web*, em emissão agendada e previamente anunciada, como se fosse um espetáculo. Simula-se o encontro entre público e atores, num mesmo tempo e espaço, como o conhecemos. Para lá da ausência de público, por ser um exercício escolar, também não teremos um encenador. As encenações em causa caracterizam-se por serem uma criação coletiva, sempre dizendo integralmente o texto das peças. Os filmes apresentam variadas cenas em que se fala para a câmara, interpelando o público tal como se fora teatro. Começamos por *Mofina Mendes* para depois passarmos a *Rubena* e finalizarmos com a mais conhecida das três peças, *Inês Pereira*.

1. *Auto de Mofina Mendes* – A “Internacional” e a Virgem

A Letra “A qual obra é chamada / os Mistérios da Virgem”

O *Auto da Mofina Mendes* é um mistério datado dos últimos anos da atividade de Gil Vicente. Foi feito para as Matinas do Natal (porventura) de 1534, em 740 versos. Faz parte dos autos do ciclo de Natal, como aqueles com que Vicente começara a carreira. Todavia, ao contrário desses primeiros autos, *Mofina* foi escrito exclusivamente em português, fazendo a teatralização do anúncio feito a Maria, com o nascimento do Menino Jesus. Vejamos, antes de mais, a sinopse cénica elaborada por Sletsjoe:

Começa este auto por uma espécie de pregação, feita por um Frade em tom solene e com muitas citações latinas (sermão jocoso?). No fim do sermão o Frade anuncia a vidanda da Virgem com quatro donzelas alegóricas (“e diante quatro anjos com música”). Sentam-se as donzelas e começam a ler as profecias sobre o nascimento de Cristo. Diz a Virgem: “Oh! Se eu fosse tão ditosa...” (!). Entra, neste momento, o anjo Gabriel que saúda a Virgem e que se retira depois dum largo diálogo (Aqui a didascália dispõe: “...e cerra-se a cortina”). *Novo quadro*: Os pastores juntam-se para o tempo da Natividade. Entram um a um. Payo Vaz pergunta a André por Mofina Mendes. Os dois falam a seu respeito, quando Payo Vaz pede: “Ora chama tu por ela”. André chama-a, e Mofina responde de longe, mas logo depois aparece na cena! Payo pede-lhe conta das rezes que lhe confiou, e que Mofina diz ter perdido. Payo despede-a e, em paga do serviço feito, dá-lhe um pote de azeite com que ela pensa, logo, ir à feira de Trancoso. Põe-se a dançar com o pote na cabeça. Cai-lhe este, e todos os seus sonhos acabam num instante (e Mofina sai). – Entram agora outros pastores e, depois de conversarem, deitam-se a dormir. *Novo quadro*: Segue-se a adoração (“segunda parte”), onde parece que José se dirige à Fé. Vão acender uma candeia, e a Virgem com as Virtudes (de joelhos rezam um *Psalmo*). Vem a Fé com a vela sem lume, e José pede à Virgem para não se “anojar” de ser “o parto sem candeia”, mas ninguém a quis acender “porque as gentes d’agora são de mui perversa veia”. Após um diálogo, ouve-se chorar o Menino, num berço. As Virtudes, cantando, o embalam, e o Anjo desperta os pastores (estão a um lado?): “Pastores, ide a Belem”. Vão-se bailando, enquanto tocam os Anjos. (125)

Mais uma vez, temos personagens que apresentam ou chamam outras, antecedendo a sua entrada em cena, assim como espaços e distâncias que se transformam imediatamente. Sletsjoe refere “novo quadro” como nova parte da peça. Veremos essa divisão mais adiante.

As cenas religiosas são intercaladas por outras cenas de pastores em que se destaca Mofina Mendes, pastora. Esta figura em tudo é o oposto da Virgem. Como em muitas das peças natalícias de Vicente, terminará com a adoração do Menino pelos pastores¹⁵⁴. Podemos dividir a peça de Mofina Mendes em quatro partes, muito discerníveis dado serem ora religiosas, ora profanas: *Primeira parte ou prólogo* (vv.1-131); *Segunda parte ou primeiro mistério* (vv.132-313); *Terceira parte* ou “*passo profano de Mofina Mendes*” (vv.314-507) e *Quarta parte – Natividade* (vv.507-741).

Primeira parte ou prólogo (vv.1-131)

Aqui atua um Frade-Argumentador que, antes de apresentar a peça (vv.87-131), “critica os frades escalabitanos” (vv.1-86) que “falsamente profetizaram um tremor de terra, que não ocorreu”.

Segunda parte ou primeiro mistério (vv.132-313)

O Frade anuncia que começará uma peça “A qual obra é chamada / os Mistérios da Virgem”. A didascália informa que “*Em este passo entra NOSSA SENHORA, vestida como Rainha, com as ditas DONZELAS, e diante quatro ANJOS com música; e depois de assentadas, começam cada ~ua d’estudar per seu livro...*”. Principia assim a *segunda parte ou primeiro mistério*. Esta parte foi intitulada pelo Frade como *Saudação* (v.113), e nela decorre a leitura (vv.132-213) feita pelas Donzelas/Virtudes das profecias sobre a vinda do Messias. Na mesma parte acontece a aparição do Arcanjo S. Gabriel à Virgem, anunciando que dela nascerá o Messias (vv.214-313).

Terceira parte ou “*passo profano de Mofina Mendes*” (vv.314-507)

¹⁵⁴ Um estudo exemplar sobre o auto será “Relendo o *Auto de Mofina Mendes*”, de Joaquim Correia (1999: 332-366). São úteis, também, as notas em *Auto de Mofina Mendes. Mistério*. Edição didáctica por Mário Fúza (1978), pp. 25-27.

A didascália anuncia “*Em este passo se vai o anjo Gabriel, e os Anjos à sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina. E ajuntam-se os pastores pera o tempo do Nascimento*”. Abrirá aqui a parte em que a pastora que dá o nome ao auto faz a falsa profecia do seu próprio sucesso de vida. A terceira parte com a sua *falsa profecia* é, como acentua Mário Fiúza, uma preparação para a próxima parte.

Quarta parte – Natividade (vv.507-741)

A *realização da verdadeira profecia* ocorre na quarta parte. Será a profecia do Anjo. O Menino nascerá de Maria. Far-se-á um presépio e a comemoração do nascimento, em tempo de Natal.

Os dois mundos, por Vicente

Como vimos pelas várias partes, neste Mistério há uma divisão clara entre dois mundos, com diferenças assinaláveis entre personagens, partes e espaços. Utilizarei a distinção entre mundos feita por G. V. em um outro texto¹⁵⁵: um *mundo* seria da Virgem e o outro *mundo*, o seu contrário, “todo breve, todo fraco, todo falso, temeroso, avorrecido, cansado, imperfeito”, seria o da pastora Mofina.

Prólogo

O Frade faz um sermão. Veremos que é um sermão cheio de *nonsense*. Está caracterizado pela crítica como uma forma teatral muito comum no teatro da Idade Média: o sermão jocoso. De que se trata e em que medida se distingue do sermão litúrgico? Leiamos o que disse acerca do assunto o estudioso Jacinto Prado Coelho, no *Dicionário de Literatura...*:

¹⁵⁵ “Carta que Gil Vicente mandou de Santarém a el rei dom João, o terceiro do nome, estando sua alteza em Palmela, sobre o tremor da terra que foi a 26 de Janeiro de 1531” in *Obras de Gil Vicente*, Vol. II, p. 479.

O “sermon joyeux”, paródia goliardesca da oratória sacra, que teve larga voga na Idade Média francesa, penetrou na Península Ibérica, inclusivamente em Portugal, sendo adoptado em textos literários. As Constituições do Bispado da Guarda (1500) atestam que havia o mau costume de, em certas festas religiosas, jograis subirem ao púlpito para de lá proferirem coisas desonestas e abomináveis. No *Cancioneiro Geral* diz o poeta Álvaro de Brito Pestana que “estudantes pregadores / metem Santas Escrituras / em sermões / derivados em amores” – o que considera um dos desmandos do tempo. Integram-se no género dois textos vicentinos: o “sermão de amores” do *Auto das Fadas*, pregado às damas por um frade “infernai” sobre o tema virgiliano *Amor vincit omnia*, e o sermão burlesco que serve de prólogo ao *Auto de Mofina Mendes*, onde se parodiam as citações e distinções escolásticas da parenética “a sério”. (1016)

No sermão “burlesco” da peça em análise, como Prado Coelho relevava, um clérigo doido repreende o seu destinatário, os seus ouvintes. Prega o frade assim (vv.43-47):

Ó bruto animal da serra
ó terra filha do barro
como sabes tu bebarro
quando há de tremer a terra
que espantas os bois e o carro?

A agressiva admoestação aos espectadores continuará depois de invocar uma dezena de autoridades para fundamentar que não se pode saber o futuro, ou fazer falas profecias (vv.57-68):

se tens prenhe tua molher
e per ti o composeste
queria de ti entender
em que hora há de nacer

ou que feições há de ter
esse filho que fizeste.

Não no sabes quanto mais
cometerdes falsa guerra
presumindo que alcançais
os secretos divinais
que estão debaixo da terra.

Retenhamos como faz a condenação das falsas profecias, daqueles que presumem alcançar “os secretos divinais / que estão debaixo da terra”. Está aqui a crítica às falsas profecias. Será tanto admoestatória como narrativa, dado que, depois, o Frade refere-se à mesma peça teatral em que participa (vv.88-97):

Mandaram-me aqui subir
neste santo anfiteatro
pera aqui introduzir
as figuras que hão de vir
com todo seu aparato.

É de notar
que haveis de considerar
isto ser contemplação
fora da história geral
mas fundada em devação.

O Frade apresenta a peça como “contemplação” e nomeia-a com outro título: “A qual obra é chamada/os Mistérios da Virgem.” Sabemos o que será um mistério medieval e o auto de *Mofina* cai nessa categoria. A designação, por parte da personagem, autoriza ainda mais que chamemos *Mistérios da*

Virgem à peça. Mais uma vez encontramos narratividade em Gil Vicente, pois a personagem apresenta o que leremos (ou veremos) em seguida (vv.98-112):

A qual obra é chamada
os Mistérios da Virgem
que entrará acompanhada
de quatro damas com quem
de menina foi criada.

A ûa chama Pobreza
outra chamam Humildade
damas de tanta nobreza
que tod'alma que as preza
é morada da trindade

a outra terceira delas
chamam Fé per excelência
à outra chamam Prudência
e virá a Virgem com elas
com mui fermosa aparência.

Percebemos o jocoso, o sem-sentido. Joaquim Correia¹⁵⁶ alerta, no entanto, para o seguinte

o prólogo, portanto, apesar de toda a jocosidade com que se apresenta na parte comentada, não deixa, isso, se nos impor como um sermão muito sério. No fundo, aquilo a que assistimos nele, é a uma pregação em tom de farsa, onde o dramaturgo se entrega à denúncia chocarreira do mundo ao contrário desde a vaidade dos pregadores escolásticos que não pregam e se atafulham de erudição desnecessária os seus sermões, aos juízes que julgam sem coerência, aos sábios que se entregam à astrologia, aos padres que não respeitam os votos da castidade, aos ricos que não sabem o que hão-de fazer ao dinheiro... Bom intróito da acção do auto propriamente dito, já que este pretende opôr ao caos deste

¹⁵⁶ *Op. Cit.*

mundo a ordem e a harmonia inscritas no mundo da verdadeira sabedoria no qual a humanidade devia pôr os olhos. (342)

Como narrador ou apresentador, tal como o Licenciado de *Rubena* (que havemos de ver em seguida), o Frade acaba de “introduzir / as figuras que hão de vir / com todo seu aparato”.

Segunda parte do mistério – A Virgem

Como exemplo do “primeiro mundo” nesta peça, a Virgem declara quando o Anjo anuncia que será mãe de Jesus (vv.271-291):

Fé dizei-me vosso intento
que este passo a vós convém.
Cuidemos nisto mui bem
porque a meu consentimento
grandes dúvidas lhe vem.

Justo é que imagine eu
e que estê muito turbada.
Querer quem o mundo é seu
sem merecimento meu
entrar em minha morada
e ûa sũma perfeiçã
de resplendor guarnecido
tomar pera seu vestido
sangue do meu coração
indigno de ser nacido.

E aquele que ocupa o mar
enche os céus e as profundezas
os orbes e redondezas
em tão pouco lugar
como poderá estar

a grandeza das grandezas?

Terminará com a didascália: “*Em este passo se vai o anjo Gabriel, e os anjos à sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina e ajuntam-se os pastores pera o tempo do nascimento.*” Anuncia-se o que virá. Todavia, a informação cobre cenário e música, sendo muito relevante: que cortina era? Serão vários anjos e tocam instrumentos. Quais seriam? Violas? Sopros?

Terceira parte da contemplação – os pastores

Exemplar do mundo contrário, destaco uma passagem da personagem Mofina Mendes. A pastora responde a Paio Vaz, seu patrão, sobre o trabalho de pastoreio. No diálogo de Mofina com o seu patrão, assistimos a múltiplas respostas com insolência. A pastora mostra a pior conta do trabalho que fizera (vv.395-428):

PAIO VAZ Dá-me conta rês a rês

pois pedes todo teu frete.

MOFINA Das vacas morreram sete

e dos bois morreram três

PAIO VAZ Que conta de negredura.

Que tal andam os meus porcos?

MOFINA Dos porcos os mais são mortos

de magreira e má ventura.

(...)

PAIO VAZ Dize-me e dos cabritinhos

que recado me dás tu?

MOFINA Eram tenros e gordinhos

e a zorra tinha filhinhos

e levou-os um a um.

Mofina pontuará com insolência as sucessivas perdas e mortes, sem se aperceber da gravidade do que conta. Não admite o seu erro, numa postura em tudo contrária à humildade da Virgem. O patrão quer saldar as contas com a infeliz pastora e oferece um pote de azeite: “em pago desta canseira / toma este pote d’azeite / e vai-o vender à feira.” Mofina imagina todo um plano de negócio (vv.457-478):

MOFINA Vou-me à feira de Trancoso
logo nome de Jesu
e farei dinheiro grosso.

Do qu’este azeite render
comprarei ovos de pata
que é a cousa mais barata
qu’eu de lá posso trazer.
E estes ovos chocarão
cada ovo dará um pato
e cada pato um tostão
que passará de um milhão
e meo a vender barato.

Casarei rica e honrada
per estes ovos de pata
e o dia que for casada
saierei ataviada
com um brial d’escarlata.
E diante o desposado
que m’estará namorando
virei de dentro bailando
assi desta arte bailado
esta cantiga cantando.

Note-se como Mofina profetizou um futuro próspero para si. Alguém tão displicente poderá ser merecedora? A didascália informa sobre o que aconteceu em seguida: “*Estas cousas diz Mofina Mendes c’o pote d’azeite à cabeça, e andando enlevada no bailo cai-lhe.*” A profecia era falsa. Merece a pastora as palavras de Paio Vaz e de outros pastores, onde também haverá lugar para a lição da pobre Mofina (vv.479-493):

Agora posso eu dizer
e jurar e apostar
qu’és Mofina Mendes toda.
PESSIVAL E s’ela bailava na voda
qu’está inda por sonhar
e os patos por nacer
e o azeite por vender
e o noivo por achar
e a Mofina a bailar
que menos podia ser?

A aprendizagem da personagem vem então nas palavras de Mofina Mendes, cantando:

Por mais que a dita m’enjeite
pastores nam me deis guerra
que todo o humano deleite
como o meu pote d’azeite
há de dar consigo em terra.

Podemos achar justamente que esta pastora seria uma personagem frívola, inconsciente. Contudo, com Joaquim Correia, detetamos um sentido maior, mais alegórico em Mofina como

a imagem do mundo caótico, do mundo ao contrário, da geral inversão de valores. É imagem da Europa cristã mergulhada em guerras fratricidas, como se vê pela alusão ao Saque de Roma. Assim, esta alegoria que cresce de entre os pastores, se avoluma e toma conta do palco, não se reduz à tresloucada pegureira que não tem parança, que está tanto na serra como na Turquia ou em Roma e que deixa um rasto de loucura e de morte por onde passa. Não é um mero destino individual, é o de toda a humanidade afastada da luz essencial. O polo oposto da serenidade representada pela Virgem. O lado real do mundo contemporâneo em que os próprios espectadores estão incluídos. (358-359)

Quarta parte – cena de Natividade, sono e adoração

Terminada a cena (ou entreato) da pastora Mofina, com a sua falsa profecia e insolência, será a altura da verdadeira profecia: Natividade. Vimos brevemente como se opõem os dois mundos como personagens. As didascálias indicam um coletivo, uma composição de conjunto:

Em este passo chora o menino posto em um berço, as Virtudes cantando o embalam, e o Anjo vai aos Pastores e diz cantando: Recordai pastores. A presença da música sugere celebração.

Nascera o Menino e termina o Mistério, sugestivamente, com: *Tocam os Anjos seus instrumentos, e as Virtudes cantando e os Pastores bailando se vão.* Junta-se a dança dos pastores aos instrumentos dos pastores.

Imaginar representações

Mário Fiúza, na sua edição da peça, propõe um espaço muito concreto em que teria sido apresentada. O espaço para as partes profanas, I e III, seria um **estrado saliente**; as partes religiosas, II e IV, teriam uma **câmara** ao fundo do “estrado/palco”. Pensara o estudioso que os dois espaços corresponderiam aos dois mundos que Vicente coloca em palco.

O (novo) Espírito *Mofina*/ESMAE

Começa o filme. Irão fazer os 740 versos de *Mofina Mendes* em 32 minutos, o que podemos considerar um tempo rápido.

Parte I – Prólogo. Profecias falsas e verdadeiras em chave de absurdo

O Frade de *Mofina*/ESMAE olha para a câmara no seu prólogo. Dirige-se a quem o vê. Inicialmente, faz o sermão em que *nos* repreende, na condição de seus destinatários, seus ouvintes(vv.43-47).

Ó bruto animal da serra
ó terra filha do barro
como sabes tu bebarro
quando há de tremer a terra
que espantas os bois e o carro?

Vemos (Imagem 22) como a personagem propõe intermedialidade, dado que interage connosco em outro tempo e espaço. Vejo nesta situação um novo relacionamento entre teatro e filme.



Imagem 22: O frade aponta e repreende diretamente o espectador do filme: “presumindo que alcançais / os secretos divinais”.

Frade-apresentador

O frade, depois da repreensão que nos dirigiu, faz-se apresentador de espetáculo e anuncia a peça. Significativamente, a sua voz muda de imediato, deixa a agressividade e o sermão. Introduce, com alegria, as personagens da segunda parte, que vão entrando, com palmas dos presentes (vv.98-112):

A qual obra é chamada
os Mistérios da Virgem
[entra a figura]
que entrará acompanhada
de quatro damas com quem
de menina foi criada.
A ûa chama Pobreza
[entra a figura]
outra chamam Humildade
[entra a figura]
damas de tanta nobreza
que tod'alma que as preza
é morada da trindade

a outra terceira delas
[entra a figura]
chamam Fé per excelência
[entra a figura]
à outra chamam Prudência
e virá a Virgem com elas
com mui fermosa aparência.

O elenco das figuras tem uma entrada triunfante da cada personagem. A Virgem entra e cumprimenta o Frade, assim como fizeram as restantes figuras.

Podemos dizer que o Frade admoestou e narrou, com mudança súbita da primeira para a segunda. Podemos dizer que a mudança de assunto, emoção e ação nesta personagem se aproxima do absurdo, pela discrepância. Vemos enfim o espaço cénico: um espaço estreito, com um banco corrido onde as suas personagens sugestivamente se irão sentar, erguer, até dormir.

O Frade continuará em cena e dá origem a um momento musical bastante absurdo. Traz uma caixinha de música que faz ouvir a melodia da “Internacional”. A Virgem, que levanta o braço, aparece em postura militante.



Imagem 23: Virgem, ao centro, de punho erguido, ladeada pelas Virtudes. Frade coloca a “Internacional” na caixa de música.

Parte II – Leitura de profecias e a voz naturalista da Virgem

Na Parte II da *Mofina/ESMAE*, a Virgem interage com as Virtudes. Leem cada um pelo seu livro e citam as profecias da Bíblia. Os adereços são, novamente, do domínio do absurdo: cada livro é uma miniatura. Tudo provoca estranheza. Aparece então uma figura estranha, absurda no modo como está representado, para um momento intrigante: o Anjo que entra e fala usando um megafone.



Imagem 24: O Anjo, ao centro e num plano mais alto, a Virgem (em frente do Anjo) com as Virtudes.

As palavras do Anjo são de tal modo amplificadas que a Virgem e as Virtudes protegem os ouvidos, sem sucesso. O Anjo anunciou a gravidez a Maria. Esta reage, note-se, a este assunto e diálogo sobrenatural com voz humana, naturalista. A voz (da atriz) sugere meditação, conflito interno, ensimesmamento psicológico. Vai-se o anjo Gabriel, assim como a Virgem e as Virtudes. Será a vez de entrarem os Pastores. Como muda o espaço?, perguntamos.

Parte III – “eu perdi a asna do meu pai” e a falsa profecia

Não há diferença entre espaços na Parte III, a dos Pastores. O primeiro Pastor entra, procurando a sua mula ou “asna”. Curiosamente ele olha para a câmara, bate no ecrã e pergunta, dirige-se a *nós*. O seu toque e olhar são uma nova abordagem em Intermedialidade. Acabou de cair a parede de ilusão, poderíamos mesmo dizer que se derrubou a “quarta parede”.



Figura 25: O pastor diz para nós “eu perdi a asna do meu pai” ou uma parede que cai.

Não tinha havido representação diretamente para a câmara na Parte II, a anterior, entre Anjo, Virgem e Virtudes. Todavia, como notei atrás, houve algo semelhante na admoestação do Frade, na Parte I. Após entrarem os Pastores, podemos enfim conhecer a Pastora que dá o nome ao auto: Mofina Mendes. Entra desarrumada, mastiga pastilha elástica e expressa constantemente insolência.

No diálogo de Mofina com o seu patrão, Paio Vaz (vv.395-428, aos 16’55’), assistimos às suas respostas absurdas. A encenação sublinha o absurdo (ou parvoíce) que Vicente havia escrito: a Pastora, sempre

mastigando pastilha elástica, de boca aberta, mostra a pior conta do trabalho que fizera.



Imagem 26: A pastora, sempre mastigando pastilha elástica, de boca aberta, mostra a pior conta do trabalho que fizera.

Veja-se como dá conta do pastoreio com a mais leviana das atitudes:

PAIO VAZ Dá-me conta rês a rês

pois pedes todo teu frete.

MOFINA Das vacas morreram sete

e dos bois morreram três

[sorri, mastigando a pastilha elástica].

PAIO VAZ Que conta de negredura.

Que tal andam os meus porcos?

MOFINA Dos porcos os mais são mortos

de magreira e má ventura *[ri, baa!]*.

(...)

PAIO VAZ Dize-me e dos cabritinhos

que recado me dás tu?

Mofina – Eram tenros e gordinhos

e a zorra tinha filhinhos
e levou-os um a um [ri, ha! ha!].

É toda uma conta de desgraças e mau serviço que Mofina pontua com sorriso, gesto insolente e gargalhada de indiferença. O modo como fala e as sucessivas perdas e mortes parecem indicar que a personagem não se apercebe da gravidade do caso. Responde a Paio Vaz, seu patrão, sem perceber ou admitir o seu erro e sem arrependimento, precisamente com riso e inconsciência. O patrão acerta as contas do mau serviço prestado e paga-lhe com um pote de azeite. Ouviremos a sua falsa profecia e veremos em seguida como cai com o pote, uma vez que estava bailando, sem cautela. Sai Mofina, visivelmente infeliz, e os Pastores deitam-se e dormem. Ressonam audivelmente. Entra em cena a Virgem, neste espaço único, como se entrasse no segundo mundo, dos Pastores (aos 21’). Será assim que começa a Parte IV, da confirmação das profecias verdadeiras. Ou seja, a Natividade: nascerá o Menino.

Parte IV – O ressonar do mundo

A Virgem dirá o seu texto sobrepondo-se a um som extraordinariamente humano, o ressonar dos Pastores, ainda em cena. Ouvimos concretamente como se dorme o sono do mundo, assunto mencionada na peça. Dirá então a personagem sagrada para o Filho no ventre (vv.509-520):

Ó cordeiro divinal
precioso verbo profundo
vem-se a hora
em que teu corpo humanal
quer caminhar pelo mundo.
Desd’agora
sairás ao campo mundano

a dar crua e nova guerra
aos inimigos
e glória a Deos soberano
in excelsis et in terra
pax hominibus.

A atriz representa com uma voz naturalista, emprestando humanidade às figuras sobrenaturais da moralidade.

Nascerá, de facto, o Menino. Percebemo-lo por um choro de bebé, amplificado, em som fora de cena, em *off*. Um choro humano, demasiado humano. O Anjo, essa figura absurda, regressa enfim (aos 28'). Vem de megafone novamente e sobe então para um banco, desta vez para acordar os Pastores e chamá-los ao presépio. Ligam-se assim a Parte II e a Parte IV, pois o Anjo procede do mesmo modo.

Recordemos as palavras de Leif Sletsjoe a propósito do fim da peça: “Vão-se bailando, enquanto tocam os Anjos.” Na representação, em alternativa, toca novamente a “Internacional” para o presépio final, com José, o Menino e a Virgem.



Imagem 27: Presépio final ao som da “Internacional”.

Análise – *Um único mundo*

Mofina/ESMAE leva-nos a rever seriamente este mistério vicentino com os apontamentos sobre o teatro do absurdo e o uso de elementos narrativos/estranhamento.

Narratividade – Frade apresentador

O Frade torna-se relevante como narrador, apresentador, numa novidade ou reescrita da sua participação. Continua em cena, traz ou recebe as Virtudes e a Virgem. Constatamos um encontro entre o seu absurdo e uma posição de narrador. Para o absurdo e narratividade que temos rastreado será particamente a personagem do Frade a que reúne os dois polos.

Absurdo e atualização

O mesmo Frade introduz o absurdo. No prólogo, é-nos feita uma agressiva admoestação, a nós, espectadores do écran. Será a nós que, *simuladamente*, o Frade repreende. A voz e o gesto deste Frade condenam quem faz falsas profecias, quem presume alcançar “os secretos divinais” ou pensa prever o que virá. Como se dirige a nós, no século XXI, sugere que saber o futuro ainda nos é vedado atualmente. O Frade que fala assim connosco, agora, atribui-nos a acusação contida no texto, de presumir saber mais que Deus.

As suas palavras, em viva voz e dedo em riste, atualizam uma acusação de há quinhentos anos, sendo cada um de nós acusado através do jogo teatral, independentemente das nossas práticas ou credos. Satiricamente, o Frade materializa a função didática do mistério, falando diretamente para nós antes de passar à fábula em que acontecerão os exemplos da vida dos Pastores e a alegoria.

Existe ainda um contraste entre didascálias e encenação. O absurdo será notado apenas por quem acompanhe o filme com a leitura do texto

impresso, mas não deixa de ser relevante. Refiro-me em especial às últimas didascálias: “*Em este passo chora o menino posto em um berço, as Virtudes cantando o embalam, e o Anjo vai aos Pastores e diz cantando: Recordai pastores.*” E ainda, concluindo a peça: “*Tocam os Anjos seus instrumentos, e as Virtudes cantando e os Pastores bailando se vão.*” As Virtudes não cantarão, nem haverá dança dos Pastores ou instrumentos dos Anjos. Na encenação em causa, pastores e Virtudes estão imóveis. Que nos sugere esta anulação, esta imobilidade? Podemos remeter para a imobilidade da peça de Beckett. Podemos também tomar à letra, e dizer que as Virtudes estão mudas e os Pastores estão quedos. Existe uma solenidade onde haveria festa. Vemos a peça reescrita como um mistério profano. Humano, absurdo. Humanizou-se e tornou-se laica a figura da Virgem por um adereço (a caixa de música), pelo som (o hino “A Internacional”) e por um gesto (o punho erguido).

Outras marcas do teatro contemporâneo

Em *Mofina/ESMAE* há um único espaço. Segundo a ideia de vermos materializado em dois espaços os “dois mundos”, que nos sugere esta circunstância? Penso que será a indistinção entre mundos. Não haverá diferença ou distância entre o sagrado e profano, sugerindo a reescrita da peça.

A nova iconografia, com a Virgem de punho erguido, com o hino “A Internacional”, sugere também implicações muito curiosas. Com a imagem e melodia, reescreve-se o teatro religioso vicentino para um teatro moderno e político. A música soa, sem que se cantem os versos, como se fosse implícito¹⁵⁷. A melodia da pequena caixa de música precede a Anunciação e

¹⁵⁷ “De pé! Ó vítimas da fome / De pé! famélicos da terra / A indolente razão ruge e consome / A crosta bruta que a soterra! / De pé! De pé não mais senhores! / Se nada somos em tal mundo, / Sejamos todos, ó produtores! // (*Refrão:*) Bem unidos, façamos, / Nesta luta final. / Uma terra sem amo, A Internacional! // Messias, Deus, chefes supremos, / Nada esperamos de nenhum! / Sejamos nós que conquistemos / A terra mãe livre e comum! / Para não ter protestos vãos, / Para sair deste antro estreito, / Façamos nós por nossas mãos, / Tudo que a nós nos diz respeito // (*Refrão:*) Bem unidos, façamos, / Nesta luta final. / Uma terra sem amo, / A Internacional! // Crime de rico, a lei o cobre,

regressa no nascimento do Menino. Marca-se uma jornada de luta ou a reconversão da Virgem como defensora do trabalhador? Ocorre um caso semelhante em *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht. A sua protagonista vai, ao longo da peça, da devoção religiosa passiva para o ativismo contra a pobreza e a opressão dos ricos. Joana passa da atenção somente sobre o *mundo perfeito* para o ativismo deste outro mundo, *imperfeito*. Perceberemos na encenação em causa uma escolha pelo mundo em que estamos, como a Joana brechtiana? Inverte-se assim a pregação vicentina que aspirava pelo *mundo perfeito*?

2. A Comédia de Rubena – “Nũa pobre casa / toda relozia”

A Letra *Segue-se o segundo livro, das comédias, e esta primeira é repartida em três cenas*

Rubena é uma das mais extensas peças de Gil Vicente, composta por três partes ou “cenas” como se designam na *Compilação*. Feita em 1521, distribui-se em três cenas, quase peças autónomas¹⁵⁸. *Rubena* é bilingue, com

/ O Estado esmaga o oprimido, / Não há direitos para o pobre, / Ao rico tudo é permitido
/ À opressão não mais sujeitos! / Somos iguais todos os seres: / Não mais deveres sem direitos
/ Não mais direitos sem deveres! // (Refrão:) Bem unidos, façamos, / Nesta luta final.
/ Uma terra sem amo, / A Internacional! // Abomináveis na grandeza / Os reis das minas e da fornalha
/ Edificaram a riqueza / Sobre o suor de quem trabalha, / Todo o produto de sua / A corja rica o recolheu!
/ Querendo que ela restituia, / O povo só quer o que é seu. // (Refrão) Bem unidos, façamos, / Nesta luta final. / Uma terra sem amo, / A Internacional!
// Fomos do fumo embriagados! / Paz entre nós, guerra aos senhores! / Façamos guerra de soldados!
/ Somos irmãos, trabalhadores, / Se a raça vil cheia de galas, / Nos quer à força canibais,
/ Logo verá que as nossas balas / São para os nossos generais. // (Refrão:) Bem unidos, façamos,
/ Nesta luta final. / Uma terra sem amo, / A Internacional! // Somos os povos dos nativos.
/ Trabalhador forte e fecundo. / Pertence a terra aos produtores / Ó parasita deixa o mundo!
/ O parasita que te nutres / Do nosso sangue a gotejar, / Se nos faltarem os abutres,
/ Não deixa o sol te fulgurar! // (Refrão) Bem unidos, façamos, / Nesta luta final. / Uma terra sem amo, / A Internacional!”. Trad. anónima da canção escrita por Eugène Pottier em Junho de 1871.

¹⁵⁸ Não se conhece nenhum outro caso vicentino com esta distribuição ou estrutura. Cem anos depois desta peça, teremos as três “jornadas”, com Lope de Vega e outros autores espanhóis e portugueses. Mas a *Rubena* de Vicente é anterior ao teatro lopesco e, por isso, pioneira na composição em três momentos e espaços diferentes.

personagens que dialogam nas duas línguas de Vicente, português e espanhol, ao longo das três Cenas. Segundo Leif Sletsjoe:

Diz a didascália: “primeiramente entra por argumentador hum Licenciado”, que narra ao público a história da moça seduzida por um abade (!). Passa então a palavra a Rubena que conta, pessoalmente, a sua triste história. Entra, neste momento, a criada Benita, e Rubena pretende disfarçar o que se está passando, mas aquela exclama (num *aparte*): “Bien entendo á mi señora, y ella quiéreme cegar”. Continua o diálogo (e outro *aparte*), e a criada é mandada à procura duma “bendicidera”. Mas a ladina da criada compreende tudo e vais buscar outra: Em vez da “bendicidera” aparece uma Parteira! Dá-se uma cena cómica (burlesca) quando a Parteira se põe a benzer Rubena. A criada, no entanto, não se deixa iludir: “... veo yo correr la leche”. Mandam-na sair enquanto dura o exame “médico”, e após este a Parteira conclui que Rubena tem necessidade duma Feiticeira para que possa dar à luz sem que o seu pai o saiba. Neste momento tem ela de se sentar a um canto (!), e depois sai. E após um curto monólogo de Rubena segue-se *outro quadro*: Aparecem quatro Diabos (criados) mandados pela Feiticeira (aqui faz falta uma intervenção do Argumentador). Cena burlesca: “Eis aquí onde mijou”! Vão-se depois embora, deixando Rubena sozinha por um momento. Logo voltam com a Feiticeira e com um andor, e neste ponto intervém o Licenciado que fez o argumento: “Llevaron nel aire...”.

Segunda parte: A Feiticeira fala consigo própria, enquanto espera o parto de Rubena. Chegam os Diabos (Espíritos) com uma menina e contam-lhe que Rubena fugiu e lhes deixou essa menina a que a mãe pôs o nome de Cismena. Os Diabos vão à procura dum berço e voltam com uma Ama (segue-se o exame das aptidões desta). A Feiticeira manda, agora, os Diabos para buscar as “fadas maiores”. Vêm estas (Ledera e Minea) cantando e começam a fadar a menina. (Ficam sempre no palco os outros?). No fim a Feiticeira manda sair todos, e o Argumentador aparece dizendo que Cismena já é uma linda pastora: Logo a vemos numa cena bucólica com outros pastores! Voltam as fadas para lembrar a Cismena a

sua sina: “Ir-vos-eis por esta estrada até a cidade de Creta, onde sereis perfilhada de hua senhora honrada mui nobre, rica e discreta”.

Terceira cena. Aparece Cismena vestida de luto (terá entendido o público – sem indicação – que é pela morte da “mãe” adoptiva?). Dialoga com a criada e nisto aparece uma Alcoviteira (Beata): “Ai, como venho cansada!”. Cismena determina de ser freira, “que este mundo he todo vão”. Entram as Lavrandeiras que falam dos seus labores, mas também dos homens que amam Cismena. São eles: Felício, Dario e Crasto, que imediatamente vêm apresentar-se (o romântico Dario até traz uma viola). O último destes sustenta um diálogo mais vivo, e aparece também o seu criado (o parvo Afonso). Este vai falar com Dario (ficou em cena também Felício?). Para compreender este quadro forçoso é supor que houve dois grupos separados no palco. Afonso vem na busca do seu amo Crasto, por causa do tratamento que tem de fazer à gota (!). É Dario quem lhe responde. Noutra parte do palco dialogam Crasto e Dario com Cismena. (Para tornar possível esta cena, Dario terá que mudar rapidamente de um lado para o outro?). Vem então Afonso, da parte de Crasto, com um cesto de maçãs. Entrega o cesto ao grupo de mulheres, dizendo que é para Cismena, e depois sai. Fala ainda Cismena com Felício e acabam por sair todos também (?). Aqui deve intervir (após uma pausa, talvez) o Licenciado dizendo que o Príncipe da Síria veio, desconhecido, a ver a cidade de Creta, e que, ao conhecer Cismena, fez-se pajem de Felício e foi em sua companhia a umas montanhas onde Felício resolveu acabar os seus dias.

Quadro novo. Está Felício nessas montanhas morrendo de amor (há aqui solilóquios). O Príncipe assegura-se de que realmente, ele morreu, e depois vai em procura de Cismena. Quando chega ao pé dela (estiveram todos no mesmo palco?) revela a sua verdadeira identidade e declara-lhe o seu amor. Cismena julga-o verdadeiro e aceita finalmente ligar-se a ele. Levantam-se todas as Lavrandeiras (que estavam ao lado?) e recebem-nos festivamente. (103-105)

Notemos a importância dada ao Licenciado e à ocupação do palco, conforme as palavras de Sletsjoe. O investigador, sobre o Licenciado, usa a expressão: “passa a palavra”, como se fosse um apresentador. Penso que esta é uma formulação bastante feliz pois acentua a dimensão de teatralidade. O investigador pensa igualmente na receção e entendimento do público, o que o faz inferir mais intervenções do Argumentador.

São muito valiosas as questões que o estudioso faz sobre a distribuição em grupos e as saídas de personagens, sem considerar, contudo, que possam estar todos em cena, sempre. Perguntava Sletsjoe quem continuaria em palco na cena das “fadas maiores” e dos apaixonados por Cismena, especialmente nos momentos entre Dario e Felício. O estudioso sueco intuiu, de modo estimulante, que “Para compreender este quadro [de Dario e Felício] forçoso é supor que houve dois grupos separados no palco.”

Portanto, numa duração de quinze anos, entre Castela e Creta, vai-se descrevendo a aventura de Cismena, filha desventurada de Rubena. Cada cena tem um prólogo ou comentário por parte de uma personagem, o Licenciado. Como veremos, Vicente levará o leitor a saltar tempos e espaços nesta história com diabos, feiticeiras, fadas, personagens mal-intencionadas, velhos, criadas, príncipes.

Cena I – Prólogo O Licenciado

Rubena, como já vimos na sinopse, é um exemplo de teatro narrativo no que toca a Vicente. António José Saraiva aponta como em *Rubena* se conta uma história por quadros¹⁵⁹. Vejamos o primeiro aspeto, desse narrador. A didascália inicial indica que entra “*por argumentador um Licenciado e diz:*” (vv.1-8):

En Tierra de Campos allá en Castilla
había un abad que allí se moraba
tenía una hija que mucho preciaba
bonita hermosa a gran maravilla.
Un clérigo mozo que era su criado
enamórose de aquella doncella
la conversación acabó con ella
lo que no debiera haber comenzado.

¹⁵⁹ Cf. “Gil Vicente e Bertold Brecht”.

(...)

Temos a primeira intervenção desta personagem que nos explica o local, o enredo, o que se havia passado. O licenciado não entrará diretamente na ação, seja falando com alguma personagem, seja porque alguém se refere a si. É uma figura extra-diegética que faz a síntese do que aconteceu em interpelação que dirige diretamente ao público. Retomará mais duas vezes, sempre como narração, com o propósito de resumir a história, fazer saltos no espaço e tempo. Pelas suas palavras descrevem-se eventos passados, que é o equivalente a contar uma história. Contou-nos agora o começo da comédia. Trata-se de um conflito ético: Rubena era filha de um abade e, apaixonando-se por um jovem clérigo, engravidou. Temos a dupla falta que acompanhará a sua filha. Caberá a Cismena a redenção desta série de transgressões.

Entraremos depois no enredo, com o parto da menina, na “Cena I” (vv.25-459). Rubena tenta dar à luz clandestinamente. Uma Feiticeira é chamada; a qual, por sua vez, traz Diabos para levar Rubena pelos ares.

A Cena I terminará com o Licenciado *“que fez o argumento”*. Como no início, este narrador dirá o que se passou fora de vista (vv.444-459):

Llevaron nel aire ansí a Rubena
aquellos espíritos a una montaña
parió una hija más linda d’España
según trataremos en estotra cena.
Como se vido ya fuera de pena
echó sus vestidos en una rivera
ceñió su camisa las carnes de fuera
hermosa en cabello como una serena.

Fue la cuitada de tierna edad
subiendo la sierra d’entonces parida
por do la guiaba su mísera vida

sin otra compañía sino soledad.
Y por escusarnos la prolexidad
dexemos la madre que es cosa profunda
y tratarse ha nesta cena segunda
daquesta su hija d'estrema bondad.

Parte II – Diálogo de crianças e fadas

Na “Cena II” (vv.460-854), deixaremos para trás a mãe de Cismena e passaremos para os seus cinco anos. Segue-se a didascália bem explícita:

Nesta segunda cena se contém de como Rubena pariu e de como a Feiticeira mandou criar a menina a que puseram nome Cismena e de como tudo aconteceu. Começa que ficando a Feiticeira esperando que os spíritos lhe trouxessem Rubena parida, está dizendo [a feiticeira] antre si:

O discurso da Feiticeira faz-se entre evocações cristãs, citações em latim e feitiços (vv.460-496). Acaba falando com os diabos que chamara:

Oh que má hora venhais
e louvado seja Deos
Jesu quanto me tardais.

Os Diabos voam e trazem uma ama para a bebé. Além da feiticeira e dos diabos, haverá ainda mais seres sobrenaturais: as fadas Ledera e Minea, que vêm cantando. Dizem, começando Ledera (vv.675-702):

Esta naceu em tal hora
que há de correr grã tormenta
dolorosa
depois será grã senhora
de toda fortuna isenta

mui ditosa.
Mas primeiro mui chorosa
sem emparo aqui em Creta
se verá
e a poder de fermosa
e de casta e de discreta
tornará.

Segue-se a fada Minea:

MINEA O primeiro perigo é
que a hão de querer ferrar
pera a vender
por moura e ferro no pé.
Aqui a havemos de fadar
e de benzer.
Que ela o possa entender
e se salve na boscagem
d'Arrochela
e lhe dará de comer
ũa bestial selvagem
de dó dela.

Como se vê, as fadas preveem o futuro e, como a Feiticeira, cuidam do bom sucesso da protagonista. Serão aliadas imprescindíveis.

Conforme a didascália, “Idas todas estas figuras, diz o Licenciado que fez o argumento”, imediatamente a seguir:

Hagamos ahora mención y querena
en esta segunda cena en que estamos
de como enviaban los villanos amos
guardar el ganado la niña Cismena.
Ya de cinco años muy linda y serena
su ganadico per sí careaba
y con pastorzicos villanos andaba
a según que luego mostrar se os ordena.

A “Cena II” começou com uma Cismena bebé. Vicente, agora, irá mostrar Cismena criança, como pastora de cinco anos. O Autor confiara ao narrador operar esse salto cronológico. Sendo assim, podemos ver o admirável diálogo entre a protagonista e as crianças que esta conhece, todos pastores (vv.741-813). Começamos com *um pastorinho per nome Joane*:

Oh pesar de mim comigo

di rogo-to Cismeninha

viste-m’a minha burrinha?

CISMENA Viste-m’a minha burrinha?

JOANINHO Olha olha o que te digo.

CISMENA Olha olha o que te digo.

JOANINHO Sempre tu hás de chufar.

CISMENA Que rosto de má pesar

pera casarem contigo.

Sabes onde eu vi a burrinha?

JOANINHO Onde?

CISMENA Nam sei.

JOANINHO Nam sei

cada sempre és garredinha.

(...)

Vem dous pastorinhos, Pedrinho e Afonsinho, e diz Pedrinho:

Ta mãe nam faz senão chamar

e tu ris-te Cismeninha.

CISMENA Rio-me eu da tua tinha.

PEDRINHO Outra vez t’há ela de dar.

CISMENA Toma pera a tua vida.

AFONSINHO Por que davas ontem gritos?

CISMENA Porque comeu dous cabritos

ũa raposa parida.

PEDRINHO Eu comi papas aquesta.
AFONSINHO E minha mãe deu-me um bolo.
JOANINHO Qués-me tu dar dele tolo?
CISMENA Outro levo eu cá na cesta.
PEDRINHO Já pariu a nossa besta.
JOANINHO E nós temos tanto mel
que trougue a nossa Isabel.
AFONSINHO Mentos Joane. JOANINHO Par esta.

CISMENA E a mim hão-me de comprar
ũa coifinha lavrada.
PEDRINHO Temos tanta marmelada
que minha mãe m'há de dar.
JOANINHO E meu pai há d'ir pescar
tomará um peixe tamanho
assi coma o nosso tanho
e nam vo-lo hei de dar.
(...)

De seguida, Gil Vicente coloca as crianças a jurarem e a reagirem:

PEDRINHO Pola virgem Maria.
JOANINHO Nam t'açoutaram noutro dia
por jurar dessa maneira?
Polos santos evangelhos
qu'eu o diga a teu cunhado.
AFONSINHO Ó fi de puta pelado
e tu juras como os velhos.

Pola fé de Jesu Cristo
que a teu pai o diga eu.
JOANINHO Ó fi de puta sandeu
bem te parece a ti isto?
Pola hóstia consagrada

que merecias pingado.

Nas *Ordenações Manuelinas* temos o fundamento jurídico para o assunto dos versos “Nam t’açoutaram noutro dia / por jurar dessa maneira?”. Refiro-me ao *Livro 5*, “Tit.34: Dos que arreneguem, e blasfemam de Deos, e dos seus Santos”. Lemos o mesmo castigo corporal “que merecias pingado.” Que os meninos referiram:

o que pesar de Nosso Senhor, ou de Nossa Senhora, ou da sua Fé, ou disser semelhantes palavras, se for pião ou filho de pião, dêm-lhe *vinte açoutes* ao pé do Pelourinhos com barço e pregassem agulha [na língua]. (sublinhado meu)

As crianças expressam para o público leitor ou espetador um certo conhecimento da lei e das punições. Como o teatro se dirige sempre a alguém, ao seu público, vemos uma vez mais os valores de Vicente, que serão plasmados dos valores da época.

A habilidade teatral de Vicente termina o diálogo com uma personagem anunciando que a protagonista fica a sós:

AFONSINHO Vamos buscar nosso gado
fique Cismena apartada.

Veremos novamente as Fadas em cena, introduzidas pela extensa didascália que narra, mais do que indica objetivamente a ação cénica: “*As fadas que fadaram a esta Cismena, vendo chegado o tempo em que lhe havia d’acontecer o que em seu nascimento lhe disseram, a vieram avisar disso andando com o gado naquele monte, e vem cantando*”

Falará Ledera com a jovem (vv.824-825):

Vinde cá filha Cismena

nam queremos consentir
nem Deos queira
que a fortuna de pequena
vos mande assi destruir
desta maneira.
Vossa mãe era estrangeira
esta que vos foram dar
quer fazer
porque nam é verdadeira
como vos possa ferrar
por vos vender.

Pelo que diz a fada, é urgente que Cismena mude de lugar. Todavia também se diz para a menina ir até Creta, pois lá será adotada e virá a ser grande herdeira, casada aos dezasseis.

Parte III – Voz em eco e festa

Na terceira Cena, Cismena tem quinze anos¹⁶⁰. Começa o tópico do seu casamento. É visitada por vários pretendentes, apesar de determinar não vir a casar-se. Trata-se de Dario Ledo, Crasto Liberal e Felício. Todos eles serão recusados por Cismena.

Dario é personagem vaidosa, Crasto é um velho já casado e Felício é o contrário do seu nome, pois morrerá infeliz depois da recusa de Cismena. Será exatamente com Felício que se dará uma parte de enorme importância para a voz. Gil Vicente integra um eco (caso único na sua produção) na última intervenção de Felício: “*Chegando Felício àquele deserto com o dito paje e fazendo suas exclamações, respondia-lhe o Eco na maneira seguinte.*” A personagem Felício fala consigo, com o seu eco, representando um desabafo (vv.1465-1608):

¹⁶⁰ Falamos de Cismena, personagem feminina e jovem. No teatro quinhentista português, não temos notícia de atrizes (pese embora a fantasia de Almeida Garrett em *Um Auto de Gil Vicente* em colocar Paula Vicente, a filha do Autor, como atriz nos autos do pai).

FELÍCIO Ó o mais triste onde vou
onde vou triste de mi
ó dores matai-me aqui
onde nunca homem chegou.

ECO Ou.

FELÍCIO Ou males quem me vos deu
deu-vos pera me acabar
ó quem sofreu por amar
tamanho mal como o meu.

ECO Eu.

(...)

Felício continuará este jogo de pergunta e resposta. Continua também a falar da morte: “Eu em me matar nam peço” e “que homem per si se mate / por nam andar mais penando”. Tem intimidade com aquela voz: “ó voz de meu triste grito / pois que sabes meu espírito / hás medo que morrerei?” Continua sublinhando a morte: “Hei por bem morrer por ela”, culpando a Cismena: “Ela me dá triste guerra / ela me tem despedido / ela me tem convertido / que moura por esta serra.” Felício, a cada quadra, repete a vontade de morrer: “Quem me matasse improviso”; “Isso mata e trespassa”; “quero-me enterrar aqui.”; “pois que a vida me tomais.”; “porque minha alma outrossi / mata a si e mata a mi”; “Ais leixai partir a vida”; “Ida que a vida se vai”. Os 140 versos de desabafo terminam por fim:

FELÍCIO Anjo que tua alma adoras
anjo que me tira a vida
hora é de seres ida
do triste corpo em que moras.

ECO Oras.

A didascália diz-nos que chegou ao fim a angústia de Felício: “*Em este passo, caído Felício de todo morto, diz o encoberto Príncipe.*” O Príncipe, disfarçado como seu criado, constata que a pobre figura morreu mesmo. Podemos então deduzir dois aspetos:

- a) Trata-se de um diálogo sob estrutura de monólogo.
- b) O tema destas dezenas de versos é a eminência da morte de Felício.

Rubena, na sua terceira Cena, termina num inevitável final feliz. Irá acabar em festa pelo casamento entre Cismena com um Príncipe: “*Alevantam-se todas as lavrandeiras e fazem festa à princesa dona Cismena. E com esta festa se acaba a sobredita comédia. Laus Deo*”.

Que músicas, danças, movimentação de cena teriam sido usadas? Vicente não nos informa sobre a dita *festa*¹⁶¹.

O (Novo) Espírito *Rubena*/ESMAE

Uma encenação de *Rubena* terá sempre de se debater com os saltos no enredo (avessos a qualquer verosimilhança); a representação de várias figuras sobrenaturais (como os seus Diabos); e o percurso da protagonista. Maior ou menor destaque pode ser dado à figura narradora do Licenciado.

¹⁶¹ Temos antecedentes teatrais de festas nessas ocasiões como os *Momos* que haviam sido feitos poucos anos antes do teatro vicentino e continuaram depois com a produção de G.V. (v. *Frágua do Amor*). Só podemos especular acerca desses festejos na cena de *Rubena*, ainda que haja vestígios dessa forma teatral nas peças vicentinas *Frágua d’Amor*, *Nau d’Amor* e até em *Dom Duardos*. Para uma breve síntese do *Momo*, transcrevo o verbete assinado por Jacinto Prado Coelho: “Com este termo se designou em Portugal, na Idade Média, a ‘máscara?’ [*masque*] e depois a própria ‘mascarada’, divertimento cortesão que consistia num espectáculo alegórico faustoso, em que os homens convizinhavam com demónios e dragões – espectáculo este mais baseado na mímica que na palavra, pois os textos se reduziam a ‘letras’ nem sempre recitadas. Os mornos serviam para festejar eventos importantes, como enlances principescos, etc. A partir do século XV introduziram-se no morno, em Portugal, motivos épicos e exóticos, em resultado dos Descobrimentos e da ufania imperial. Ficaram célebres, por exemplo, os momos de Évora de 1490, por ocasião da chegada da princesa castelhana noiva do príncipe D. Afonso (Cf. Garcia de Resende, *Vida e Feitos d’EI-Rei Dom João II*, cap. 1 26)”, p. 660. Para uma noção mais alargada, Cf. Eugenio Ascenso (1974: 25-36).

A peça vicentina começaria com o Licenciado. Porém, a representação *Rubena/ESMAE* começa de outro modo: um coro de todo o elenco, em torno de um piano, canta alegremente.

Quem é a desposada?

A virgem sagrada.

Quem é a que parira?

A virgem Maria.

Em Belém cidade

muito pequenina

vi ãa desposada

e virgem parida.

Nãa pobre casa

toda relozia

os anjos cantavam

o mundo dizia:

quem é a desposada?

A virgem sagrada.

Quem é a que parira?

A virgem Maria.

Em Belém cidade

muito pequenina

vi ãa desposada

e virgem parida.

Quem é a desposada?

A virgem sagrada.

Quem é a que parira?

A virgem Maria.

A canção vem do *Auto Pastoril Português*¹⁶². A inserção de texto em *Rubena* com a sua relação entre a visada da canção (Virgem) e a protagonista da comédia (Cismena) permite sugestões muito interessantes, a abordar na **Análise**. Vejamos o andamento e concretização da peça, de que cito pela tradução utilizada¹⁶³.

Cena I – Narratividade

Em *Rubena/ESMAE*, depois da canção que inicia ao espetáculo, entra o Licenciado. Usa um microfone de pé, começa a dizer as palavras vicentinas. Diz a sua narração diretamente para a câmara (vv.1-24, pp.155-156):

Em Terra de Campos além, em Castela,
havia um abade que ali habitava.
Tinha uma filha que muito prezava,
bonita, fermosa, de grã maravilha.
Um clérigo moço, que era seu criado,
enamorado-se daquela donzela;
essa convivência acabou com ela
o que não deveria ter começado.

Chamavam-lhe a ela por nome Rubena:
ela engravidou, o moço fugiu;
todos seus meses a veste encobriu
que nem viv'alma sabia a sua pena.
Seu pai era forte, cruel de condição,
ciumento e bravo, sem regra alguma.

¹⁶² Recorrendo a Paul Teyssier, temos a ideia de que o *Auto Pastoril Português* foi “representado no Natal de 1523 em Évora, [e] assinala a lusitanização completa da representação dos pastores que vêm adorar o Menino no presépio. A representação pastoril inicial é, aliás, de extensão desmesurada em relação à cena final diante do presépio”. (Teyssier: 56). É precisamente da cena final deste auto de Natal, de presépio, que virá a canção “quem é a desposada?”.

¹⁶³ *A Comédia de Rubena* (1988), edição de Agostinho Domingues e Santiago Real Peña, Amares, Câmara Municipal de Amares. Com trad. para português das falas em castelhano. Cito desta edição, dado que foi utilizada esta tradução para a *Rubena/ESMAE*.

Chorava Rubena sua triste fortuna,
rompendo as fibras do seu coração.

O ator fala simuladamente para nós, tanto os versos iniciais que servem de prólogo, de introdução à comédia, como as restantes narrações preparatórias das partes ou cenas da peça. Está vestido de suspensórios e tem um sorriso, os seus gestos são amplos e alegres. Introduz o lamento inicial de Rubena:

Estando uma noite sem mais companhia
que a pura tristeza, sem partir-se dela,
saltam as dores do parto com ela;
seu pai deitado, porém não dormia.
Sem esperança de algum abrigo,
vendo-se presa de tanta tristura,
sofrendo suas penas com muita cordura,
começa dizendo entre si consigo (...)

A figura, na cama, chora e grita, de dor e, provavelmente, de embaraço da situação. A sua representação, figurino e cama, são absolutamente naturalistas. Entretanto, o Licenciado continua em cena, aos pés da cama de Rubena e, depois, ao lado do piano, observando o diálogo daquela com a criada.



Imagem 28: O Licenciado em narração, aos pés da cama de Rubena e, depois, ao lado do piano, observando.

Rubena está em trabalho de parto. Assistiremos, pelo som e representação naturalista, na cama, às dores crescentes do parto de Cismena. A atriz fará um monólogo ensimesmado de Rubena de forma bem dolorida. Podemos dizer que vivencia as dores da personagem e situação.

Cena II – Diabos acrobatas, crianças adultas e fadas com iPad

Os Diabos ajudam Cismena e em *Rubena/ESMAE* são acrobatas, de múltiplas cores. Saltam, contorcem-se, têm figuras andrógenas, sendo representados por atores e atrizes. Rodam, têm posturas disformes.

Nenhum tem cauda ou chifres, contrariando criativamente o lugar-comum que teima nessa imagem dos diabos vicentinos.



Imagem 29: Os diabos. Ao fundo, o pianista que nunca abandona a cena.

Entrará mais tarde Cismena em idade de criança. É representada por uma atriz jovem e chora, como se fosse uma criança perdida dos pais. No diálogo entre os meninos pastores, fazem admiravelmente as falas das crianças, sendo jovens adultos. Usam um timbre e gestualidade de criança. Representam ingenuidade e jogo. Isto sugere o lúdico que possa ter sentido o público de Vicente.



Imagem 30: Cismena à esquerda e as outras crianças à direita. Ao fundo, o pianista que nunca abandona a cena.

Recordo a aparição das Fadas. Em *Rubena/ESMAE* será uma mistura de maravilho, intermedial e estranhamento. Aparecerá uma única Fada, com pronúncia claramente estrangeira¹⁶⁴. Está junto ao piano, que acompanha as suas palavras. A Fada fará duas ações desconcertantes, absurdas mesmo:

a) fala primeiro em português, “Vinde cá filha Cismena...”, e a certo momento fala em alemão para Cismena, que fica espantada e parece não a compreender;

b) mostra um *iPad* com um vídeo em que se vê outra fada, para uma comunicação especial (aos 39’).



Imagem 31: A primeira Fada fala em alemão para Cismena. A segunda fada fala através de um vídeo.

Segundo as Fadas singulares, é necessário que Cismena vá até Creta, que lá será adotada e virá a ser grande herdeira, casada aos dezasseis.

Cena III – Microfones, Eco, absurdo e casamento

O tempo passa, de facto. Entre a Cena II e a III do texto vicentino terão passado dez anos. Em cena vemos a criança Cismena a passar um microfone à adolescente Cismena. São duas atrizes diferentes. A protagonista chora representa o seu monólogo com microfone de mão (vv.854-883) que começa assim

¹⁶⁴ Dado o contexto escolar, deduzo que fosse uma aluna Erasmus, cujo contributo, pronúncia e língua alemã ainda destacam mais a figura da Fada.

Que grande praga é cuidar
e que tormento entender
ó que grã pena acordar
que se nam fosse lembrar
mui pouca cousa é perder.
O prazer nam me vem ver
senam pera mais tristura
nem quer Deos que tenha cura
meu fortunoso viver
tanto nasci sem ventura.



Imagem 32: Cismena ao microfone dizendo “Determino de ser freira”.

Os vários pretendentes de Cismena, Dario Ledo, Crasto Liberal e Felício, visitam-na. Cismena não está só, mas numa roda de lavradeiras. Dario nem sabe bem quem procura e confunde todas as outras raparigas com a pretendida. Crasto apresenta-se como um velho cheio de fazenda e amores: tem a virilha avolumada por uma bolsa peças de ouro. Felício, por esta altura, vai para o deserto.

Como se representa o Eco dessa personagem desafortunada de Felício? Recordemos que a personagem fala consigo própria, com o seu eco, representando um desabafo. Apontei atrás a importância do tema da morte. Felício estará no mesmo espaço cénico do palco vazio, ainda que na convenção dramática esteja num deserto. Veste de escuro (todo ele parece a representação romântica do poeta maldito, do amante infeliz, que não é correspondido). O Eco, em *Rubena/ESMAE* será uma amplificação das vozes das lavradeiras e Felício fala para o microfone de pé. Acaba o Eco e Felício morrerá, sem cair. A sua cabeça tomba, somente. Representa de pé a perda da sua vida. Vemos assim o absurdo de morrer alguém e continuar em pé.



Imagem 33: Felício no deserto, morto, após a cena do Eco (à dir. em pé). À esq. Cismena e as lavradeiras, sempre em cena.

Felício continua morto em pé e o seu microfone é entregue a Cismena. Esta irá casar-se com o Príncipe no fim da peça. A didascália do texto indicava “*Alevantam-se todas as lavrandeiras e fazem festa à princesa dona Cismena*”. Neste

ponto, *Rubena/ESMAE* faz uma proposta interessante de *feira*, com importância dramática.

Voltam a cantar “Quem é a desposada”. A música do início da representação será também a música do seu epílogo. Começa e acaba, do mesmo modo, com todas os atores/personagens em *feira* na canção do *Auto Pastoril Português*.



Imagem 34: A festa e canção no início (cima) e no fim (em baixo).

Análise *todos no mesmo palco*

Recorde-se que Leif Sletsjoe questionava se sairiam todos da cena, ou se estiveram todos no mesmo palco. Nesta representação responde-se claramente às interrogações do estudioso.

Narrativo. O Licenciado e o distanciamento

A representação e os objetos em cena acentuam a missão do narrador. O poder narrativo da palavra, da voz, pelo uso de microfone de pé no espaço vazio do palco, como se fosse o apresentador de um espetáculo de variedades. Aparenta consciência do desenvolvimento de toda esta fábula, solicita que acompanhem os vários passos do destino de Cismena e expõe com clareza a história; fá-lo com leveza desde o início e com um *distanciamento* brechtiano. Teatralmente, o Licenciado tem uma importância crucial pois, por aquilo que diz, criam-se os locais. Trata-se de uma figura que condensa admiravelmente não só o teatro narrativo, como o poder invocador das palavras (e da voz, bem entendido). Esta personagem tem um interesse fulcral. O seu texto deve anunciar, sintetizar acontecimentos e permitir as passagens entre tempo, espaços e situações. António José Saraiva apontava semelhanças entre Vicente e Brecht, como ficou notado mais atrás. O referido vicentista mencionava a peça *Círculo de Giz Caucasiano* como exemplo de Brecht de um teatro vicentino. Verificamos o acerto de Saraiva ao perceber as semelhanças entre *Rubena* e o *Círculo de Giz*, de que se destaca o facto de ambas terem um narrador. Vejamos a descrição de Brecht sobre a sua figura de narrador¹⁶⁵:

no C[ÍRCULO DE] G[IZ CAUCASIANO], eu me vali da ficção de que é o cantor que apresenta o conjunto da peça, isto é, ele se apresenta sem trupe; as cenas são apenas encarnações dos acontecimentos cruciais de sua narrativa. ainda assim, o ator deve agir como se fosse o diretor de uma

¹⁶⁵ *O Círculo de Giz Caucasiano*, 2002, p. 202 (tradução de Christine Röhrig e Samuel Titan Jr.).

trupe: bate com seu martelinho no chão antes de cada cena, mostra claramente que vigia os acontecimentos em pontos específicos, para saber a hora de sua próxima intervenção e assim por diante. Isso é necessário para que se evite um ilusionismo embriagante.

Gil Vicente não deixou nenhum comentário sobre a escrita de *Rubena* (nem de outras obras). No entanto, podemos tomar as palavras de Brecht em analogia com as do nosso Autor. É-nos sugerido por esta encenação que o cantor de Brecht *será* o Licenciado de *Rubena*.

Absurdo – morrer em pé

Isto sugere-nos que tudo em redor de Felício acompanhava a sua infelicidade, nos lamentos do eco, no microfone e na amplificação da sua voz, no espaço vazio. O deserto, sem ser objeto de cenografia, é proposto como um espaço interior, que se expande e manifesta. Não vemos Felício caído. Contudo, o sem sentido da sua “morte em pé” sugere que morrera por dentro. “ó morte mal empregada”, diz o seu Pajem, um príncipe sugestivamente vestido de negro, como que representando a morte.

Outras marcas de teatro contemporâneo

A representação de *Rubena/ESMAE*, passa-se num palco vazio, onde serão representadas as suas três grandes Cenas e espaços, indo do interior de uma casa a montes, campos, palácios e até desertos. Em nenhuma das Cenas teremos um verdadeiro ambiente cenográfico de casa ou de palácio, deixando-se esse poder de sugestão para as palavras das personagens. Reencontramos, uma vez mais, o “espaço vazio” de Peter Brook onde acontece teatro sem cenário ou nada mais. *Rubena/ESMAE* apresenta-se desde logo como um espetáculo musicado, em teatro pobre, como sugestivamente retemos nos versos com que começa: “Nua pobre casa / toda relozia”. Podemos dizer que *será toda a cena que relozia*. Será precisamente numa casa sem nada que tudo

se evidenciará ou, metaforicamente, reluzirão num palco vazio as palavras e este teatro.

Pensemos a canção “quem é a desposada”. A canção vem da parte final do *Auto Pastoril Português*¹⁶⁶. Existe assim, desde o início de *Rubena/ESMAE*, ênfase no desposar/casar. A canção faz refletir sobre as características comuns entre a Virgem e Cismena. A heroína da comédia de *Rubena* é virtuosa, rebate os enamorados e quer servir a Deus, em celibato. Cismena irá casar-se no fim da peça.

Além da música, vemos uma exploração muito desenvolvida de tecnologias de som (microfones, amplificação de vozes). O microfone é usado como reforço da voz e das cenas. O Licenciado inaugura o seu uso. Cismena, depois, canta, declara e monologa ao microfone. Felício, também, representa a sua cena de eco ao microfone, de pé. A Fada mostra uma imagem de outra Fada cujo som é amplificado. Cismena determina ser freira e di-lo ao microfone, com voz e intenção amplificada na cena, ao som do piano. O carácter de musical foi reescrito nesta peça vicentina e de tecnologias de som e trá-la para o nosso tempo.

3. *Inês Pereira* – Humanização e absurdo

A Letra *cavalo que me derrube e asno que me carregue*

Inês Pereira é uma farsa com uma extensão invulgar, mais de 1100 versos. Tem também um grande número de personagens (nove): Inês Pereira, a sua mãe, Lianor Vaz, Pero Marques, dois judeus, um escudeiro, o seu moço, um ermitão. Passa-se na quase totalmente casa da protagonista dado que, nos

¹⁶⁶ Trata-se dos vv.606-629. No entanto, nesta encenação, troca-se a segunda pela terceira estrofe.

versos finais, a protagonista e o seu marido vão até uma ermida (talvez) fora do meio urbano.

Sintetiza Leif Sletsjoe as ações cénicas da peça:

O argumento desta farsa, “meio realista, meio idealista”, é bem conhecido: Aparece Inês, fantasiosa solteira, que se queixa da sua vida (...). A Mãe chega da missa. Após um curto diálogo, diz esta: “Aqui vem Lianor Vaz”. Lianor entra e conta a indecorosa acção dum clérigo que quis abusar dela. Depois de muito falar, propõe a Inês que se case. Dá-lhe uma carta (de Pêro), que esta lê em voz alta. Lianor pergunta-lhe se o deve chamar. Inês diz que sim, e logo a Mãe recomenda: “Touca-te, se cá vier...”. E, efectivamente, vemos Pêro que vem pela rua, procurando a casa de Inês. Chega lá, conversa com as mulheres e sai (onde estará agora Lianor?). A Mãe deve ter saído antes, porque – a breve trecho – pergunta: “Pêro Marques foi-se já?”. – Inês fala agora de judeus casamenteiros e, momentos depois, aparecem eles (Latam e Vidal). Latam chama de fora: “Ou de cá”. Inês responde: “Quem está lá?”. Os judeus anunciam a vinda (“logo essora”) de um Escudeiro. Instantes depois aparece este diante do público! Mas antes de dirigir-se aos outros, no palco, simula estar fora, na rua, e conversando com o seu criado que é pouco contente com o amo. Entretanto, noutra sítio do palco, a Mãe recomenda à filha que fale pouco, se o Escudeiro a vier visitar. (É evidente que a cena está agora dividida em duas partes: um “exterior” e um “interior”). Por fim chega o Escudeiro ao pé de Inês e fala-lhe, intervindo também os judeus (estão juntos de Inês e da Mãe?) que tudo escutam, e comentam com os seus *apartes*. O Escudeiro quer cantar, e a Mãe diz (a ele ou aos judeus?): “Agora vos digo eu que Inês tá no paraíso”. Enquanto o Escudeiro canta, os judeus conversam com Inês. Depois discutem todos e combinam o casamento. Os judeus exigem então a paga (“senhos ducados”) que lhes é devida. Responde a Mãe que lhos dará no dia seguinte, na festa de amigos que vai organizar. – O Escudeiro e Inês trocam algumas palavras, e vem a Mãe com as moças e os mancebos. Das palavras de despedida da Mãe depreendemos que cedeu aos recém-casados a sua casa. Vão-se todos e, - *Novo quadro*: - ficam sós os jovens. Mas agora Inês começa a perceber que ele quer governar tudo

dentro de casa: “Já vos preguei as janelas”. Expõe o Escudeiro as suas razões, dirigindo-se depois ao Moço e diz-lhe que é seu desejo fazer-se cavaleiro “às partes d’além”. Dá-lhe ordens explícitas: fechar as portas, olhar o que faz Inês, etc. e o Moço, após fechar Inês, sai a “desenfadar” com as moças. Tudo isto se passa em poucos minutos. Inês fica em casa, trabalhando e cantando. Com esta cena se supõe ter-se passado muito tempo, porque chega o Moço com uma carta: o Amo, que tinha partido de Tavila três meses antes, morreu lá na África. Inês pede logo a chave ao Moço e despede-o (episódio seguido de um pequeno monólogo). – Passado algum tempo Lianor Vaz vem visitá-la (pelos vistos conhece a notícia da morte do Escudeiro), e volta a falar-lhe em Pêro, que herdou bastante dinheiro. Junta a acção às palavras e vai buscar Pêro. Ouvimos dizer Inês (a si mesma) que já não tem preconceitos: “...asno que me leve quero, e não cavalo folão”. De facto, quando Pêro aparece casam-se logo. Ele promete-lhe fazer tudo por ela. Vem um Ermitão, antigo namorado de Inês, a pedir-lhe esmola. Inês dá esperança ao Ermitão de ir à ermida onde este vive... Pêro vai com ela para a ajudar a passar o rio (Às cavalitas dele? Dando passos largos no palco, como se as pernas estivessem imersas na água?). (106-107)

O estudioso repara na multiplicidade de espaços e distâncias: rua (Pêro, Escudeiro), casa, chamar de longe (Judeus), anunciar alguém que virá não tarda (Pêro, o Escudeiro). Também foram notados os saltos no tempo, como quando Inês fica em casa fechada depois da partida do Escudeiro. Noto o acerto com que Sletsjoe intuíra a divisão da cena, em certos momentos, em duas partes simultâneas: um “exterior” e um “interior”. Ainda sobre espaços e ações, é muito pertinente como o estudioso pondera a cena final: “Pêro vai com ela para a ajudar a passar o rio (Às cavalitas dele? Dando passos largos no palco, como se as pernas estivessem imersas na água?)”. Repare-se que Sletsjoe considerara que Inês faz um monólogo para si mesma quando a ouvimos dizer: “...asno que me leve quero, e não cavalo folão”. O provérbio

é citado na própria peça¹⁶⁷ pela mãe de Inês, como conselho: “mata o cavalo de sela / e bô é o asno que me leva” (vv.253-254). Inês deveria procurar alguém menos deslumbrante, mais seguro, social e financeiramente. A mãe de Inês personaliza a norma e a ordem social tal como podemos ler nas *Ordenações Manuelinas*, Livro 4 Tit. 72. Com o nome bem expressivo: “Da filha que se casa sem auctoridade de seu padre ante que aja vinte e cinco annos, e em que casos o pay pode deserdar seus filhos, ou filhas.” Todavia, a jovem inverte a ordem (como é típico nas farsas) e casa com Brás da Mata, escudeiro exuberante e pobre. Depois da sua morte, Inês repensa a sua escolha apropriando-se do provérbio: “Por usar de siso mero / asno que me leve quero / e nam cavalo folão” (vv.971-973). Passaram-se centenas de versos entre o conselho da mãe e a tomada de consciência da filha.

Pero Marques corresponderá ao “asno” do provérbio. Dividamos a farsa nas duas partes do provérbio: *cavalo que me derrube (Parte I)* e *asno que me carregue (Parte II)*.

Parte I – Cavalo que me derrube

Inês começa a peça. Canta e declara-se infeliz por não se casar (II: vv.3-38):

Renego deste lavrar
e do primeiro que o usou
ao diabo que o eu dou
que tam mau é d’aturar.
Oh Jesu que enfadamento
e que raiva e que tormento
que cegueira e que canseira.

¹⁶⁷ Na *Compilação* diz-se que G. V. terá feito a farsa a partir do provérbio: “A seguinte farsa de folgar foi representada ao muito alto e mui poderoso rei dom João, o terceiro do nome em Portugal, no seu convento de Tomar. Era do Senhor de 1523. O seu argumento é que por quanto dovidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube. (...)”

Eu hei de buscar maneira
dalgun outro aviamento.

Coitada assi hei d'estar
encerrada nesta casa
como panela sem asa
que sempre está num lugar.
E assi hão de ser logrados
dous dias amargurados
que posso durar viva
e assi hei d'estar cativa
em poder de desfiados.

Antes o darei ao diabo
que lavrar mais nem pontada
já tenho a vida cansada
de jazer sempre dum cabo.
Todas folgam e eu não
todas vem e todas vão
onde querem senam eu.
Ui que pecado é o meu
ou que dor de coração?

Esta vida é mais que morta
sam eu coruja ou corujo
ou sam algum caramujo
que nam sai senam à porta?
E quando me dão algum dia
licença como a bugia
que possa estar à janela
é já mais que a Madanela
quando achou a aleluia.

Para quem fala Inês, assim explicando tão bem os seus propósitos e ânimos? Falará para si ou para o público? Percebemos somente que Inês determina casar-se com um escudeiro que saiba tanger viola. Casará, de facto, com um (escudeiro) encontrado pelos judeus casamenteiros. O escudeiro visita Inês, exhibe-se falando com graciosidade e toca viola. Acordam imediatamente em casar, apesar da resistência da mãe de Inês. Os judeus casarão eles próprios os noivos. Todavia... o casamento tão desejado revela-se rapidamente o seu contrário. Vicente coloca a mudança em um par de versos, com uma consequência que se estenderá pela segunda parte da peça. O escudeiro, além de “bargante”, mostrou-se violento, fecha Inês em casa e parte para África. Entramos na segunda parte da peça.

Parte II – Asno que me carregue

Inês está fechada em casa. Lamenta-se novamente, como no início. “Fala só”. A didascália instrui: *Inês Pereira [fica] só fechada lavrando e cantando esta cantiga:*

Quem bem tem e mal escolhe
por mal que lhe venha nam s’anoje.

Regressamos a uma cena que começa a peça, com Inês em monólogo (vv. 864-890):

(Falado) Renego da discrição
comendo ao demo o aviso
que sempre cuidei que nisso
estava a boa condição.
Cuidei que fossem cavaleiros
fidalgos e escudeiros
nam cheos de desvarios
e em suas casas macios
e na guerra lastimeiros.

Vede que cavalaria
vede já que mouros mata
quem sua molher maltrata
sem lhe dar de paz um dia.
E sempre ouvi dizer
que homem que isto fizer
nunca mata drago em vale
nem mouro que chamem Ale
e assi deve de ser.

Notem-se os vocativos de “*Vede* que cavalaria / *vede* já que mouros mata”. No texto de Gil Vicente, o destinatário é sinal da sua teatralidade: assenta num *aqui* e *agora*. *Vede* é uma interpelação demonstrativa, a não ser que seja feito como uma personagem que fala *literalmente* só e debata consigo própria. O monólogo de Inês será porventura partilha, confiança, interpelação a alguém do público¹⁶⁸. Vemos assim, quando Inês “fala só”, a teatralidade, comunicação e partilha entre ator e espectador, longe do isolamento naturalista de uma personagem dentro de quatro paredes. Inês decidirá, em consequência casar de outra maneira:

Juro em todo meu sentido
que se solteira me vejo
assi como eu desejo
que eu saiba escolher marido.
À boa fé sem mal engano
pacífico todo o ano
que ande a meu mandar.
Havia-me eu de vingar

¹⁶⁸ Esta noção, que privilegia a comunicação teatral com alguém que assiste, será posta em causa em vários momentos na representação de *Inês Pereira* que analisarei, de modo muito relevante.

deste mal e deste dano.

Inês declara (ao público) o seu novo projeto: “Havia-me eu de vingar / deste mal e deste dano.” Vingarse de ter sido enganada pelo escudeiro. Brás da Mata morre em África e Inês casa-se com Pero Marques.

Sendo uma farsa, esta peça assentará no engano e na verosimilhança. Recorde-se as palavras citadas na Introdução, de Cardoso Bernardes, acerca da farsa, como género “caracterizado pela mecânica do Engano, por uma intriga curta e concentrada, por um reduzido número de personagens e pela verosimilhança de situações.” O fim da farsa de Inês corresponde claramente ao engano matrimonial, ou seja, o adultério da protagonista. Após o casamento de Inês com Pero, aparece em cena um Ermitão, devoto de... Cupido. Pede esmola e dirige-se de modo suspeito à recém-casada:

ERMITÃO Señora téngoos servido
y vos a mí despreciado.
Haced que el tiempo pasado
no se cuente por perdido.

INÊS PEREIRA Padre mui bem vos entendo
ò demo vos encomendo
que bem sabeis vós pedir.
Eu determino lá d'ir
à ermida Deos querendo.
(...)

Inês decide visitar o Ermitão. Propõe ao marido:

INÊS PEREIRA Sabeis vós o que eu queria?
PERO MARQUES Que quereis minha molher?
INÊS PEREIRA Que houvésseis por prazer
de irmos lá [à ermida] em romaria.

Pero, sem desconfiar, aceita e apressa-se dizendo “Seja logo sem deter.”

Colocam-se a caminho, pela primeira vez saindo da casa em direção à ermida. Todavia, como atravessam um rio, propõe a protagonista:

INÊS PEREIRA E levar-me-eis ao ombro
não me corte a madre o frio.

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

Marido assi me levade.

PERO MARQUES Ides à vossa vontade?

INÊS PEREIRA Como estar no paraíso.

Acabarão a peça a cantar sobre o “cuco” em que se tornara o marido, “asno” que carrega a própria mulher ao amante. Tudo isto se passa nos versos finais da peça (vv.1082-1144). O *Auto de Inês Pereira*, muito valorizado criticamente, presença regular no currículo escolar, só tem registadas 38 encenações recentes (Cf. Anexo 1).

Apartes e narrativa

Segundo a edição crítica que Bernard Martocq fez desta farsa (Chandeigne, 2011), Vicente terá semeado dezenas de apartes neste texto. O editor/tradutor pontua com parênteses numerosas falas sublinhando os apartes desta peça. Serão, sem grande margem para dúvida, apartes dirigidos ao público. O comentário ou *aparte* por alguma personagem acerca do comportamento de quem está em cena será normalmente motivo de riso ou cumplicidade. Normalmente feito por parte dos criados, teremos confidências ou comentários à cena que as outras personagens não ouvem.

Os apartes prestam-se especialmente a um enquadramento narrativo de uma peça. A personagem, no seu aparte, pode dirigir-se ao público chamando a atenção ao flagrante erro (ou engano) de quem está em cena.

Inês, excepcionalmente, chega a dirigir-se a nós para se referir a Pero: "Quam desviado este está. / todos andam por caçar / suas damas sem casar / e este tomade-o lá" (vv.345 - 348). Ou, pouco depois, com o comentário "Se fora outro homem agora / e me topara a tal hora / estando assi às escuras / falara-me mil doçuras / ainda que mais nam fora" (vv.386 - 390).

O Moço que acompanha o Escudeiro, por outro lado, tem razões para queixas assim como oportunidades para apartes, fará o seu aparte falando diretamente para o público. Serão muitos os apartes ou confidências a propósito do seu patrão (desonesto e incumpridor) nas suas sentenças e comentários: "Homem que nam tem nem preto / casa muito na màora." (vv.553-554). Ou, mais à frente, ainda em desabafo para nós, sobre o mesmo patrão incumpridor: "O diabo me tomou / tirar-me de João Montês / por servir um tavanês / mor doudo que Deus criou". (vv.597-600). O mesmo no que diz sobre Inês: "Oh como ficará tola / se nam casar ante / c'o mais sáfio bargante / que coma pão e cebola". (vv.606-609).

Vemos que, além do narrativo pelos quadros em que é feita a peça, Inês pereira será também pontualmente narrativa por haver personagens que nos falam nos contam algo sobre outros ou sobre a situação.

O (Novo) Espírito *Inês Pereira*/ESMAE

Em análise temos uma representação filmada no ano letivo de 2013/2014 com a duração aproximada de 44 minutos¹⁶⁹. O que importa na encenação em causa é, de facto, o discurso no seu exíguo *espaço vazjo*.

¹⁶⁹ A farsa em causa continua em linha e disponível, desde 2014, em <https://vimeo.com/98553142>. A difusão digital de Gil Vicente é especialmente pertinente no contexto recente (pelas restrições devidas à pandemia Covid-19) em que se tornou prática global o teatro difundido em linha e em direto (*streaming*). Este assunto merece um desenvolvimento e uma perspetiva que só alguma distância nos proporcionará. Filmou-se/encenou-se esta farsa em conjunto com duas outras farsas, *Auto da Índia* e *Juíz da Beira*. Noto a brevidade de cada representação: 24 minutos para *Índia* e 34 para a farsa do juiz.

Prólogo cantado e didascália falada

Inês Pereira/ESMAE começa por uma cantiga, de um coro de mais de uma dezena de intérpretes nos seus figurinos, em festa:

Mal ferida va la garza
enamorada
sola va y gritos daba.
A las orillas de um río
la graza tenía el nido
balletero la ha herido
en el alma.
Sola va y gritos daba.

Esta canção seria cantada, de acordo com o texto, muito mais à frente, nos versos 743-750, após o casamento de Inês com o Escudeiro. Na encenação em causa foi antecipada para este prólogo e será novamente cantada no lugar previsto pelo texto. O coro ocupa todo o espaço, canta com alegria. Saem e, imediatamente, uma “apresentadora” diz a rubrica da farsa diretamente para a câmara:

Auto de Inês Pereira. Feito por Gil Vicente, representado ao muito alto e mui poderoso rei dom João o terceiro, no seu convento de Tomar. Era do Senhor de 1523. O seu argumento é um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube. (II: p. 559)

A narração torna a rubrica como parte do espetáculo, uma vez mais (relembro os casos do Cap. I). Informa-nos assim do que foi feito; daquilo que vamos ver; da comunicação com o espectador; e (até) qual a versão utilizada desta peça, que percebemos ser a primeira, avulsa.

Entraremos em seguida na intriga. Deparamos com um espaço vazio que se vira para dentro, concentrando-se nas figuras que entram ou nos intérpretes que representam. Aos primeiros minutos percebemos que *Inês Pereira/ESMAE* tem apenas por cenário um pequeno banco corrido (ao centro), um caixilho de porta (à esquerda) e uma janela pendurada (ao fundo). O restante aparato cenográfico, paredes, escadas exteriores, é traçado no chão com fitas em contornos retangulares. Tudo é meramente indício.

Parte I – Cavalo que me derrube

Inês fala para si. Está sentada, canta e, revoltada, diz:

Renego deste lavrar
e do primeiro que o usou
ao diabo que o eu dou
que tam mau é d'aturar.
(...)

Esta vida é mais que morta
sam eu coruja ou corujo
ou sam algum caramujo
que nam sai senam à porta?
E quando me dão algum dia
licença como a bugia
que possa estar à janela
é já mais que a Madanela
quando achou a aleluia. (II: vv.3-38)

Este monólogo, sua interpretação, tem pensamentos e perguntas dirigidos para si mesma. Opta por não ser, claramente, uma exposição aberta ao público.



Imagem 35: Inês monologa: “Renego deste lavar / e do primeiro que o usou”.

Entrará a mãe, seguida de Lianor Vaz. Tudo prepara a entrada de Pero Marques que (como veremos) será um dos momentos mais inovadores de *Inês/ESMAE*. A didascália que indica a entrada de Pero diz assim: *Aqui vem Pero Marques, vestido como filho de lavrador rico, com um gabão azul deitado ao ombro, com o capelo por diante*. No entanto, Pero não virá nem com gabão azul, muito menos com o pormenor do capelo. Vem de cadeira de rodas, com óculos escuros (agindo como cego). Move-se com uma personagem que se manterá muda durante toda a cena, empurrando a sua cadeira.



Imagem 36: Entrada de Pero Marques; uma figura muda empurra-o. À dir. temos Inês e a Mãe, de saia-casaco. Note-se que mudou a atriz que faz de Inês.

Irá depois entrar o Escudeiro e o seu Moço. O Moço que acompanha o Escudeiro faz apartes diretamente para nós, ao espectador do filme.

Assistimos ao aparte, ainda que saibamos que ator/personagem fala para uma câmara, iludindo o olhar e voz direta para quem o vê agora. A voz, a personagem, o ator, em verdade simula que o seu ouvinte está perto de si. A sua voz simula presença próxima, tanto no espaço e distância visual como na sua relação conosco.

Inês determinara casar-se com um escudeiro que saiba tanger viola. Brás da Mata mostrará quão bem tange viola: absurdamente, esse instrumento será representado por uma harmónica, que o escudeiro toca animado, sendo acompanhado por um gigante bombo do Moço. O som que ouvimos, para aumentar o nosso espanto, é de flauta e cordas sem bombo ou harmónica.

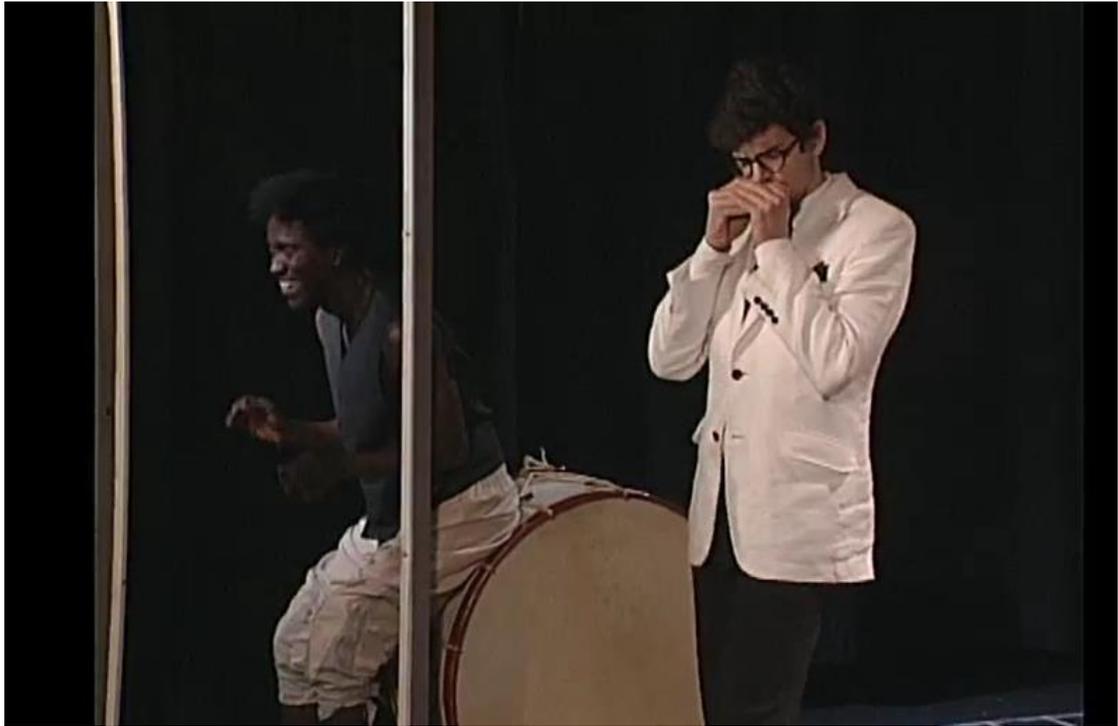


Imagem 37: O escudeiro toca “viola”. Ouvem-se flauta e cordas.

Inês, entretanto, expressa o seu deslumbramento e agrado. Será como se ela se deliciasse com o absurdo da cena. Casarão de seguida no exíguo espaço de cena.

Parte II – Asno que me carregue

Brás da Mata renega imediatamente o casamento, grita com Inês e sai de cena. Inês fica e canta, chorando. O marido está ausente e a jovem esposa está arrependida.



Imagem 38: Inês Pereira tolhida, a cantar e a chorar. Note-se que é outra atriz.

Assistimos ao segundo monólogo da protagonista. Mais atrás, vimos como Leif Sletsjoe considerava estas palavras dirigidas por Inês para si mesma. Na representação constatamos três observações: o monólogo é feito por outra atriz, também naturalisticamente; da sua cara descem lágrimas; é completamente feito para si mesma. A atriz dirige os vocativos do monólogo (*vede*) para si. Ela apresenta-se como o sujeito de *vede*, pois representa a reflexão, e delibera vingar-se, chorando de facto. Tudo isto dá matéria para o projeto pessoal da personagem, conforme a vemos representada, numa leitura literal dos versos “Havia-me eu de vingar / deste mal e deste dano”. Inês tem agora o objetivo de se vingar por ter sido enganada pelo escudeiro.

Cena final – reescrita de Marido assi me levade

Na conclusão desta representação, regressamos frontalmente ao absurdo. Aquilo que veremos, seria inexplicável se não o entendermos à luz do Teatro do Absurdo. Inês diz ao pobre Pero que hão de de ir em romaria. Diz a didascália: “*Põe-se Inês Pereira às costas do marido e diz: Marido assi me*

levade.” Imediatamente, é a mão de Inês que toma o seu lugar, como a do marido tomará o lugar de Pero, numas mãos-marionetas que abrem e fecham para falar. As suas vozes (agora) nasaladas articulam as palavras como se fossem fantoches de mão.

A frase *Marido assi me levade* torna-se o sinal da passagem de atores de corpo inteiro para duas marionetas, cujas vozes e formas caricatas irão representar a conclusão da farsa. A mão-Inês declara: “Cantemos marido quereis?” Sobee para as “costas” da mão que faz de Pero e é aí que cantam ambos: “Marido cuco me levades / e mais duas lousas”.



Imagem 39: Inês e Pero, tornados mãos e fantoches: “Marido assi me levade.”

A mão-Pero cumpre a sua parte, leva a mão-Inês, cantando “Pois, assi se fazem as cousas”. O fim da farsa é tornado (ainda mais) absurdo pela imagem construída.

Análise – *Uma farsa tornada absurdo*

Inês Pereira/ESMAE é de tal modo desconcertante que terei de dedicar uma atenção mais desenvolvida ao absurdo, pois cobre vários momentos. Começemos por um breve comentário ao espanto, igualmente breve, da narratividade.

Narratividade

O texto de *Inês Pereira* oferece muitas oportunidades teatrais de *narrar*. Existem dezenas de apartes, didascálias pormenorizadas e rubricas iniciais bastante desenvolvidas. Todavia, em *Inês Pereira/ESMAE*, a narratividade coube, sobretudo, à apresentadora do início. Após esse momento, a representação fecha-se, com exceção de alguns apartes do Moço do Escudeiro, que nos conta quão ignóbil é o seu patrão. Terá sido tomado à letra a peça passar-se na clausura de uma casa?

Absurdo

Falemos do absurdo que percorre toda esta representação. O absurdo da figura de Pero, na representação do escudeiro e na cena final.

1. Pero, personagem de Beckett

Pero Marques vem de cadeira de rodas, com óculos escuros, agindo como cego. Move-se com uma personagem que se manterá muda durante toda a cena, empurrando a sua cadeira. Por um lado, poderíamos pensar que Pero, nesta figura, se tornara a própria cadeira. Talvez fosse ser um parvo de tal modo parvo que, passados quase quinhentos anos, se tenha tornado coisa, sendo agora a própria cadeira. Vemo-lo cego também. Pero está literalmente cego e, de acordo com estas características que ele metamorfoseou, será o marido enganado na sua cegueira em relação ao que se passa debaixo do seu telhado. Esta nova caracterização já seria rica o suficiente de sugestões. Entramos na segunda possibilidade. O conjunto é de tal modo concreto que nos chama a atenção: a nova personagem cega, de cadeira de rodas, empurrada por um criado mudo. Porventura, haverá aqui uma citação ou uma intertextualidade de outra peça. Pero e o seu criado serão (acidentalmente ou não) a dupla Clov e Hamm, de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. Dado que Hamm se apresenta da mesma maneira na dita peça: personagem cega, de cadeira de rodas, empurrado por um criado que pouco fala (no caso de

Beckett). Ao centro da cena, de facto, vemos um novo Pero Marques, literalmente cego (a personagem não verá o adultério de Inês), tampouco se move (nem sairá daquela casa) como Hamm, na peça de Beckett. Recordemos que Pero é geneticamente um parvo, nos modos e na função da peça. As palavras que Pero diz são as de Vicente, todavia a personagem terá deixado de ser estritamente vicentina. Note-se que esta encenação promove uma visão absurda da realidade. *Inês Pereira/ESMAE* confirma que o género da farsa (ou da *sottie*) tende muito naturalmente para o absurdo, como vimos atrás nas palavras de Alan E. Knight. Temos uma figura que personifica toda a “parvoíce” de que nos falara Óscar Lopes. É oportuno relembrar a centralidade do parvo no teatro vicentino. Podemos dizer que acabamos como começámos, no sem sentido, com um elemento novo: a representação teatral exponenciou o que a crítica tinha analisado literariamente (de Saraiva a Cardoso Bernardes, passando por Lopes e até Knight).¹⁷⁰ A encenação aproxima, no meu entender, Pero Marques de Hamm e materializa as semelhanças apontadas por Saraiva, pois os diálogos vicentinos são feitos entre personagens do Teatro do Absurdo.

2. A representação do escudeiro

No escudeiro, Brás da Mata encontramos uma discrepância em objetos ou ações mencionadas nas falas. As palavras são desmentidas pelas ações ou por aquilo que nomeiam, também um procedimento do absurdo, como nos advertiu Knight. Notamos o absurdo nos objetos em cena, com a dissonância entre o que é enunciado e o que vemos: o Moço do Escudeiro carrega um bombo gigante que não tocará e o próprio Escudeiro tange uma “viola” que é uma harmónica, com todo um som discordante que ouvimos. As didascálias

¹⁷⁰ Jan Kott aproximara o Rei Lear (da peça shakespeariana com o mesmo nome) com este Hamm. Cf. *Shakespeare, nosso contemporâneo*.

são tomadas como sugestões e, com o Teatro do Absurdo, se contraria a linguagem em cena¹⁷¹.

3. A cena final

O absurdo marcará presença na última cena, na concretização do provérbio: o marido leva às costas, como “asno”, a mulher. A utilização das mãos como fantoches é desconcertante, assim como a mudança as suas vozes, tudo com a aparência de fantoches. Será algo de bizarro. O fim da farsa, tornado absurdo apesar de dizer claramente as palavras do texto, sobrepõe-se à representação de uma mulher cavalgando o marido. Temos uma mão sobre outra mão, cantando, em grande plano. Fazendo a “romaria” como fantoches, sobre um ribeiro e passando por lousas, as personagens não saem do seu sítio. Temos aqui uma nova iconografia para as palavras, que lhe dá novo significado: serão ambos fantoches? Ou irreais como bonecos? Assim, a farsa, que haveria de ser maioritariamente verosimilhante, passa a outro género, mais próximo do absurdo, do inexplicável.

Outras marcas de teatro contemporâneo

Começemos pelo espaço. É um espaço de convenção, dado que se faz de indícios visuais e não de verdadeiras coisas. A marcação no espaço desta divisão remete para um dos mais teatrais filmes de Lars von Trier: *Dogville*.

¹⁷¹ De modo igualmente cauteloso devemos olhar para a indicação vicentina de alguma personagem *falar só*, que poderá ser lida à letra, como é o caso presente, levado até ao extremo de humanização.

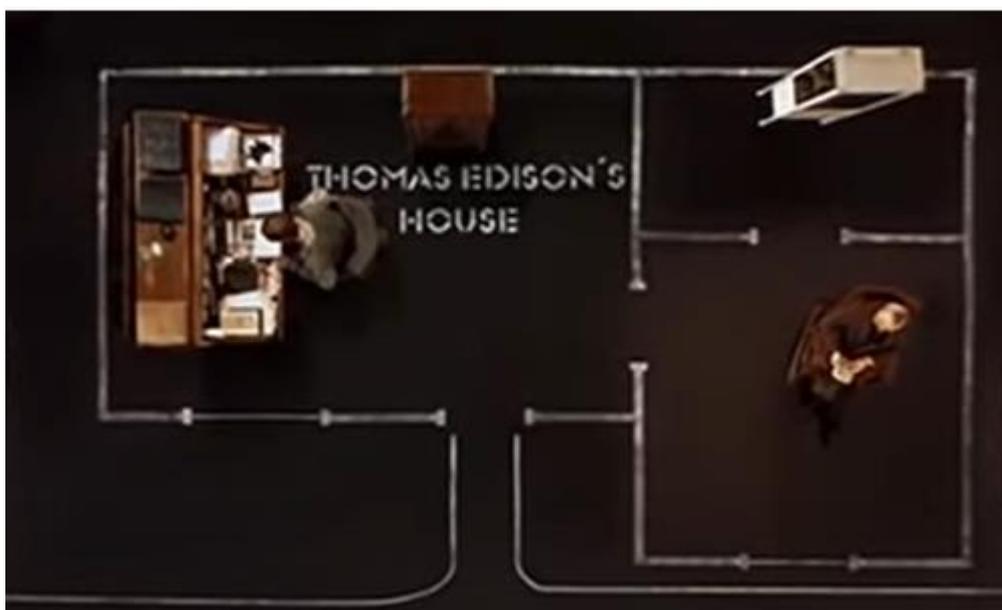


Imagem 40: *Frame* de uma divisão do filme Dogville

Passemos agora à representação em naturalismo da protagonista. Vemos um estilo naturalista muito definido para a protagonista. Ainda que sejam várias as atrizes que, permutando, representam a personagem central, sucedendo-se em cena, no que é uma característica de criações coletivas ou exercícios teatrais. O constante estilo naturalista para a interpretação empresta o mesmo efeito de verosimilhança à personagem. O modo de representar de Inês (movendo, falando), em particular, evita o seu ridículo (ou a caricatura) e mostra uma personagem que naturalisticamente reflete e pensa. Assistimos a uma Inês que chega a chorar lágrimas sofridas e sinceras. A protagonista falará para si mesma nos dois monólogos. Veremos verificar-se/aplicar-se a noção de monólogo de Stanislávski, em reescrita da teatralidade desta farsa. No começo, dado que a atriz não nos interpela (ou à câmara), a sua declaração equivale a uma conversa consigo própria. Este monólogo, em vez de ser uma exposição aberta ao público, é assim reescrito performativamente, com pensamentos e perguntas dirigidas para si. Em ambos os momentos assistimos àquilo que Pavis designa por “monólogo de reflexão ou de decisão”, dado que “[c]olocada diante de uma escolha delicada, a personagem

expõe a si mesma os argumentos e contra-argumentos de uma conduta”¹⁷². Sugere-se assim o retrato moderno de uma rapariga adolescente a lamentar-se. Tudo nesta produção será satirizado menos a sua protagonista, dado que foi emprestado naturalismo a Inês. Os monólogos vicentinos passam assim a ser um momento de reflexão e emoção verdadeira da protagonista. Mas quem se torna esta adolescente quinhentista? Assistimos a lágrimas na farsa, que dá humanidade e evita a caricatura. As lágrimas e a empatia que despertam em nós prendem-se, neste caso, com o naturalismo na interpretação, como se a prosódia, o ritmo, a proximidade na voz nos assegurasse ser pessoa real.

Vimos atrás a associação, pela iconografia cenográfica, ao filme *Dogville*. A história passa-se em torno de uma rapariga, injustiçada e abusada por toda uma população. *Inês Pereira/ESMAE* passa-se também na terra do filme? A protagonista da farsa encarnará agora a injustiça e o abuso sobre uma rapariga só? Sugere-se que a farsa, em vez de funcionar como sátira da filha desobediente, é reescrita: fala-se agora de uma rapariga que verdadeiramente sofre e persiste com as suas escolhas.

¹⁷² Entrada “Monólogo”, p. 248a.

Em conclusão

Absurdo e Narração ou o teatro contemporâneo no palco vicentino

Tomando a *reescrita* como uma reformulação de sentidos na encenação de um texto dramático, posso verificar que as encenações analisadas constituem uma reescrita das peças de Gil Vicente. Em rigor, os vários textos encenados são mediações videográficas de textos encenados. Como sugeri, só através desta mediação se pode assistir à encenação de palavras de Gil Vicente. Contudo, como vimos, são vocalizados diálogos a par de instruções cénicas, de versos de canções de outras peças e ainda sob ordem diferente. Confirma-se que qualquer verso dito e interpretado no teatro forma o seu sentido de acordo com a cena em que se insere. Para o leitor e para o público ouvinte, um verso terá o seu sentido renovado em várias instâncias: com a escolha de destinatário dentro de cena ou fora de cena, a imagem e espaço cénico em que toma forma, ou estilo de representação e infinitas outras possibilidades.

Analisando a palavra e o texto num contexto plural, entre os vários elementos do espetáculo vicentino, é possível responder, com algum grau de informação e certeza, às questões que coloquei no início da investigação. Vejamo-las, ponto por ponto, remetendo para as várias encenações.

Apontei que o teatro de Gil Vicente, nos palcos modernos, se torna claramente um outro teatro. Nos casos analisados, as palavras dos textos permanecem inalteradas, ditas com rigor na dicção, no ritmo, na cesura entre versos, no entendimento do sentido da oração. Em cena, cada intérprete, diz o que Gil Vicente escreveu, produzindo, no entanto, outro teatro.

A primeira evidência de reescrita estará, num plano geral, na nova forma teatral das peças, que extrapola a delimitação dos seus géneros dramáticos. Atualmente, uma farsa já não será de sátira (*Índia*), uma moralidade poderá ser

sobretudo profana (*Mofina Mendes*) e uma comédia (*Divisa*) ridiculariza o amor cortês que antes lhe serviria de mote.

Como o texto vocalizado corresponde agora a outras ideias, nas várias encenações dá-se a ler outra peça, segundo a noção de **leitura** como descodificação por parte do público. Tomei como aceção de **leitura**, ao longo da investigação, como a *leitura pelo ouvido* de toda a forma verbal nas peças encenadas. Materialmente, evidenciei como se tornaram indistintos texto e paratexto, dado que se dizem em cena diálogos, rubricas e didascálias. O público das nove encenações analisadas assistiu assim a peças novas de Vicente pois, na expressão eloquente do seu filho, o público “ouviu representadas” outras peças. No entanto, a reescrita em causa afetou muito mais do que a diversidade de textos a que o público teve acesso. Aqui remeto para a noção mais ampla do termo **leitura**, entendida como interpretação geral. Segundo esta noção, relevei um traço mais específico de reescrita pela introdução do **absurdo** e da **narratividade**. Ambos os aspetos são formas e técnicas especialmente pertinentes nas encenações analisadas, desenvolvimento de aspetos vicentinos (já contidos nos textos). Confirmo o que havia sido posto em evidência, muito anteriormente, por estudos isolados. Todavia, observei que, para lá da semelhança, o **absurdo** e a **narratividade**, nas encenações, assentam num encontro e diálogo com o teatro contemporâneo. O teatro medieval de Vicente foi reescrito como teatro do séc.XX, como teatro do **absurdo** e teatro **narrativo** ou por sinonímia, como teatro de **Beckett** e teatro de **Brecht**. Ou seja, como Teatro contemporâneo.

Transformaram-se cenas, reformularam-se as didascálias e, mais profundamente, reescreveu-se o sentido dramático de muitas peças. A *Barca do Inferno* leva a todos para o destino maldito, a personagem Alma regressa ao início, como se o sofrimento humano se repetisse eternamente, a Virgem vive no mesmo mundo dos pastores e toma partido pela libertação

dos oprimidos dos poderes sociais. A jovem Inês Pereira sofre com as mesmas lágrimas e do mesmo modo que a alegórica Alma ou a princesa Cismena. O “Licenciado”, como narrador, foi multiplicado e mostrou-se em peças onde não existia a sua função como uma voz que diz as didascálias, uma figura que lê em cena ou alguém que aparece e fala diretamente para o público. O “sem-sentido” ou absurdo foi também reescrito em múltiplas situações onde, na Letra, não existiria. Pero Marques entra como cego. O enforcado (da *Barca do Inferno*) é uma figura pendurada, literalmente manipulado pelo diabo. O Patrão (de *Duardos*) é o Capitão Gancho. Tudo isto é reescrita e sugestão de novos sentidos para passagens situações ou, mais genericamente, outras visões do teatro e do mundo. Pelo que ficou dito, as peças vicentinas, atualmente, falam de outros pensamentos. Falarei mais adiante do mundo que nos é sugerido.

O teatro de Gil Vicente, hoje, é um teatro contemporâneo que ombreia com os autores mais contemporâneos e recebe a mais frutuosa das contaminações, no sentido de *contaminatio* dos autores latinos introduzindo nas suas peças cenas e temas dos dramaturgos gregos. O teatro de Gil Vicente, concludo com surpresa, é uma nova *contaminatio*, feita de inserções dos recursos e formas de um teatro mais recentes para um teatro mais antigo. Dado este encontro tão evidente, precisamos de noções atualizadas para interpretar a teatralidade contida no teatro de Vicente. Por isso fiz-me acompanhar da definição moderna de teatro (e teatralidade) como comunicação direta entre ator e espetador. Esta definição é imprescindível para avaliar a reescrita a que me referi. O público ouve, lê as palavras com os ouvidos. Esta investigação procurou observar o que seria ouvido, qual a receção do público, qual a comunicação mais ou menos direta de ideias. Assumo que muitas inferências de sentidos que faço pertencem a um leitor mais informado de Vicente, que se justifica porque parto da literatura vicentina, efetivamente.

Um dos traços do teatro vicentino de hoje é o seu afastamento da recriação medievalista. Podem parecer insolitamente anacrónicas as lutas de Duardos como jogo de computador, ou a corrida de Alma em fato de treino, ou a entrada de Pero Marques (de *Inês Pereira*) em cadeira de rodas. O mesmo poderíamos dizer do uso de microfones, computadores e pianos em *Rubena*. Poderíamos estranhar o abstracionismo da casa de Constança (*Índia*), o palco quase vazio de *Físicos* ou mesmo as cadeiras espalhadas no final de *Embarcação (do Inferno)*. O teatro vicentino, atualmente, despediu-se da verosimilhança assim como do romantismo enquanto pensamento e estilo de representação plástica, cenográfica e dos atores. O teatro vicentino é moderno, contudo, somente nas mãos de criadores experientes ou experimentais, com interesses amplos em variados autores, espaços, companhias e culturas. Testemunho um **novo espírito** de criação e exploração que trouxe o teatro de Brecht e Beckett para os textos vicentinos. Expandiram-se assim aspetos que estavam latentes no teatro vicentino e trouxeram visões novas.

Em vários casos analisados, vejo um ludismo que nos recorda como o teatro é jogo (*Inês Pereira, Rubena, Mofina*). Noto que o processo de revirar uma cena, como se fora uma peça de um jogo, é um modo de explorar o seu sentido. Daí que haja muito senso em compor o sem-sentido: as mãos que são fantoches e personagens; morrer em pé; a Virgem erguer o punho revolucionário.

Existe uma grande importância na **iconografia** como confirmação do carácter moderno de Vicente em cena: encontramos citações ou intertextualidades visuais (voluntárias ou involuntárias) muito específicas, localizáveis no teatro contemporâneo. A nova imagem deste teatro altera o sentido da sua **Letra** conduzindo-nos a outras leituras e questões. É um teatro reinventado. A reescrita das **didascálias**, por exemplo, declara-nos que existe uma liberdade grande em reinventar personagens, movimentos, e, sobretudo,

em encarar a indicação cénica como um ponto de partida criativo. As didascálias, nos casos estudados, servem de texto a ser dito, como informação e discurso narrativo, e também como contraste com a ação a que se referem.

O teatro vicentino sugere a vitalidade das obras novas, fruto de pessoas ousadas e experimentadas, obviamente. Reconheço que nem todas as encenações atuais de Vicente serão inovadoras, daí que o *corpus* de peças tenha sido especialmente selecionado em função dos problemas que levantavam. Será difícil encontrar outro espetáculo de *Índia* tão singular, ou outra encenação estimulante de *Duardos*, ou uma abordagem de *Rubena* de tal modo musical. Será raríssima também uma encenação de *Físicos* tão criativa e teatral. Seria possível tentar um retrato mais geral do teatro vicentino se fosse ampliado o *corpus* com diferentes abordagens, mais ou menos inovadoras do ponto de vista artístico. A comparação entre várias encenações de uma mesma peça seria muito consequente, mas tal só se viabiliza com um arquivo digital. Assim como carecemos de uma edição crítica da obra vicentina, necessitamos de um acervo variado de filmes para analisar, rastrear, discutir acertos, paradoxos, novas e antigas interpretações.

Gil Vicente, como texto (ou Livro) ou como espetáculo, sugere visões e ideias sobre o mundo. O teatro atual de Vicente tem colhido visões do teatro de agora e, como forma artística, estará longe de ser reflexo neutro do nosso mundo. Oferece um sem número de sugestões sobre como vivemos, onde estamos em relação ao destino, propósitos, em relação ao amor e ao outro. Tomar as suas sugestões como sugestões enriquece a nossa perceção do mundo reconhecendo a virtude imaginativa da arte. Sobre o mundo e tempo de Gil Vicente já muito foi dito e penso contribuir com aquilo que o teatro de G.V. sugere sobre o nosso mundo e tempo.

Nas encenações em estudo, quando se refere o destino, o amor, a honra, o engano, usam-se as palavras de Vicente para falar do mundo de agora. O mundo, no presente e segundo *este* teatro, é mais laico, os amores

profundos são do reino da fantasia, as lágrimas são comuns e sinceras quando se está só. Não importa quem chora, porque o sofrimento individual é reconhecido a princesas, jovens insubmissas e personagens alegóricas.

Conservamos ceticismo quanto a um mundo melhor, dado que parecemos estar condenados a estar neste, nunca saindo dele. O mundo de agora não acreditará na redenção final (*Embarcação, Alma*). Em compensação, abraça e espera uma revolução que mude o estado das coisas (*Mofina*). O estatuto da mulher, em especial, não obedece à força da antiga norma legislada, norteia-se pela independência feminina. A mulher deixa de ser alvo de troça nas farsas. Têm mais vigor as palavras das protagonistas de *Índia* e *Inês Pereira*, do que as medievais *Ordenações Manuelinas* (ou *Joaninas*). Vivemos e representamos no **novo espírito**, também moderno, da Constituição que emergiu da revolução do 25 de abril de 1974.

O laicismo é manifesto e materializa-se numa interpretação ritual e festiva da espiritualidade cristã. Esta, enquanto iconografia ou liturgia, cedeu o lugar ao ritual coletivo (*Alma, Mofina*) ou à festa (*Rubena*). Existirá também um ceticismo em fazer rir (*Índia*), como se nada adiantasse, como se rir fosse absurdo. Os hinos e orações são tomados pelo seu valor estético, mais do que pela invocação (*Alma, Rubena*).

Face a este estudo, em que consiste o meu contributo para uma noção do campo de investigação? O que serão as materialidades da literatura de (e em) Vicente? Em termos gerais e parcelares, respondo que serão a voz, a **iconografia**, a emoção e musicalidade do verso, o ritmo da fala e os seus destinatários, as ações físicas e as ações realizadas através da voz, os espaços da cena, as citações e intertextualidades. A voz oferece formas, sons, significados à **Letra** impressa e, neste trabalho, foi ponto de partida para o estudo das materialidades e das *imaterialidades* da literatura vicentina. Falarei um pouco das materialidades, partindo da voz.

Encontramos menções e símbolos da voz nos textos de Vicente e deduzimos o seu uso em Quinhentos. Este trabalho, sobretudo dedutivo e de rastreamento de sugestões, é exigente para tão poucos indícios e certezas. Não dispomos de descrições, (anacrónicas) gravações ou filmes dos espetáculos originais de Gil Vicente, como é óbvio. O alcance das nossas investigações prende-se, igualmente, com a materialidade dos objetos de estudo. As materialidades da literatura **dramático-teatral** combinam-se com a voz, o espaço, a imagem, o ritmo e duração, público, contexto e situação. As materialidades que observamos no teatro atual de Vicente não correspondem aos modos de representar de há quinhentos anos, mas permitem um enorme ganho. Refiro-me às sugestões, ou *imaterialidades*: a encenação moderna tem o poder de afetar a compreensão que temos dos textos e do teatro de Vicente. Tomo o exemplo das didascálias. Os criadores modernos mostram que devemos ler com menos confiança as didascálias implícitas ou explícitas de G.V. Tem-se lido de modo literal as indicações e indícios de objetos, gestos, espaços, modos no teatro vicentino. Em verdade, confere-se um valor documental àquilo que é tido atualmente como ponto de partida, alusão a variadíssimos elementos para a criação teatral. Refletindo sobre este aspeto, nada nos autoriza pensar que Vicente, no seu teatro, terá encarado com menos criatividade as indicações cénicas. Esta hipótese é consistente com a noção de Gil Vicente ser sobretudo uma pessoa de teatro, preocupado em fazer um **Livro**, sim. Mas um Livro de imaginação. Será precisamente a imaginação que vejo sublinhada por este teatro que se materializa agora. Todas as materialidades permitem novas leituras do texto. Vejo uma retroversão, um efeito retroativo, uma devolução cumprindo o seguinte circuito *texto – cena – texto*. Noto alguns momentos. Monderigón (da *Devisa*) será um minotauro; existe uma única barca (da *Barca do Inferno*) que leva o público. Se explorarmos as suas implicações, isto será estimulante para a discussão e novas criações, dado que a criação começa na leitura, seja em sala

de aula, em sala de ensaios ou na mesa do investigador. Esta retroversão *texto – cena – texto* convida à abertura e curiosidade.

Recordo o item crucial de Konstantin Stanislávski. Como referi anteriormente, o mais influente dos criadores-teorizadores do séc.XX formulou a premissa “Se fosse (assim)”. Ficou expressado um ponto de partida, interior e criador especialmente da imaginação teatral nas suas poucas palavras “Se fosse (assim)”, que tornam tudo possível ou imaginável. Após ver as encenações em estudo, com Stanislávski, devolvemos a materialidade da cena aos sentidos do texto. O leitor de Vicente perguntará “e *Se Monderigón fosse* um Minotauro?” ou “e *Se a Barca do Inferno fosse* assim?”.

Voltamos ao texto de Vicente munidos de ideias, perguntas e sugestões. Ao abraçar as novas hipóteses, surgem novas situações, releituras e abertura de horizontes. As **materialidades da literatura** de Vicente favorecem novas leituras e desafiam-nos a repensar o que significam agora estas peças, personagens, passagens, versos. Ou o mundo de que falam.

Resta falar do futuro. Indiquei no subtítulo da tese: *Preliminares para um arquivo digital performativo do teatro vicentino*. Em toda a tese servi-me de um arquivo privado e o leitor, a leitora terá confiado na minha palavra acerca daquilo que refiro. Pode ter visto algum dos espetáculos originais ou assistido a algum dos filmes. Será menos provável que tenha acesso tão imediato e recente a estas obras quanto alguém que as possa ver no seu ecrã. O material videográfico vicentino, como a memória dos espetáculos feitos desde meados do séc. XX, está disperso mas é possível reuni-lo, como fiz parcialmente para este estudo. Acredito que os estudos vicentinos não poderão passar sem um arquivo audiovisual deste teatro que vem ao nosso encontro. Gostaria de concetualizar por fim o que poderá ser este arquivo do teatro vicentino.

Um *arquivo digital performativo do teatro vicentino* deverá espelhar a multiplicidade das obras do nosso autor. Logo, deve ser um repositório de várias peças e de várias encenações da mesma peça. Deverá refletir a enorme produção nos palcos e a incansável filmagem de espetáculos (em geral), por isso, abrangerá décadas de gravações. Terá como fontes os arquivos e coleções particulares, assim como arquivos públicos e gravações televisivas. Será sem dúvida fruto de um esforço interdisciplinar e interuniversitário, interdepartamental e internacional. Olhará, aprendendo, para arquivos exemplares (como o [MIT Global Shakespeares Video and Performance Archive](#).) mantendo uma chamada aberta constante para novas entradas e obras a adicionar. Alimentará o diálogo com os praticantes e os estudiosos. Terá que ter em conta a crítica de teatro e os ensaios acerca das temáticas mais discutidas, albergando textos e produção ensaística assim como vídeos. O arquivo terá exemplos de reescrita do teatro de Gil Vicente em todas as modalidades, desde a completa adaptação literária assim como representações rigorosas e integrais quanto à letra. Deverá dispor também de representações literais, assim como de encenações que afirmem cenicamente o recurso tão vicentino da alegoria e da metáfora. Deverá ser de acesso livre, como os melhores exemplos de bibliotecas, para que sirva o professor, o investigador, o encenador, o ator, na sala de aula, na mesa de trabalho de pesquisa, na sala de ensaios, na preparação de uma personagem.

Referências Bibliográficas

Ativa

VICENTE, Gil, *As Obras de Gil Vicente*, ed. José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/CET FLUL, 2002, 5 vols.

- 1996, *Tragicomédia de Dom Duardos*, edição de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia-Teatro Nacional S. João [Porto].

- *A Comédia de Rubena* (1988), edição de Agostinho Domingues e Santiago Real Peña, Amares, Câmara Municipal de Amares. Com trad. para português das falas em castelhano.

- **Obras** in Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line].<http://www.cet-e-quinheiros.com/>

Passiva

ALMEIDA, Isabel. *Cadernos Vicente: Duardos*. Lisboa: Quimera, 1993.

- “O que valem cavaleiros?” in Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José (coords.), *Compêndio Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018, 505-509.

ASENSIO, Eugenio, *Estudios Portugueses*, «De los momos cortesanos a los autos caballeros de Gil Vicente», Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

BARBOSA, Pedro (2003), *Teoria do teatro moderno, a hora zero*, Porto, Edições Afrontamento (2ª ed. reformulada de 1ª ed. 1982).

BARTHES, Roland, in BRECHT, Bertolt, *O Círculo de Giz Caucasiano*, 2002, pp. 205-206.

BASTIANES, María (2016) *La Celestina en escena (1907-2012)* (tese de doutoramento inédita apresentada à Universidade Complutense de Madrid)

BATAILLON, Marcel (1958) “La Célestine” in JACQUOT, Jean (ed.) *Réalism et Poésie au Théâtre*, Editions du Centre National de La Recherche Cientifique, Paris, 11-22.

BECKETT, Samuel, *Teatro Completo*. Lisboa: Edições 70, 2021.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, “Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente”, 2001.

- “*A compilaçam de todas as obras: o livro e o projecto identitário de Gil Vicente*” in *Diacrítica: Ciências das Literaturas*. Vol. 18-19/3 (2004-2005), 179-198.

- *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, (2ª ed.) 2006.
 - *Gil Vicente*, Lisboa, Edições 70, 2008.
 - “As Barcas de Gil Vicente: artes moriendi e horizonte escatológico na corte de D. Manuel” in *eHumanista*: Volume 1, 2001, 12-27.
 - “Matrizes e Identidades do Teatro de Gil Vicente” in *Revisões de Gil Vicente*, Angelus Novus Editora, Coimbra, 2003, 13-33.
 - (2012), “O Auto da Festa e a (rica) Oficina de Gil Vicente” in *Uma Coisa na Ordem das Coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. (coord. REIS, Carlos; BERNARDES, José; SANTANA, Maria Helena), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 227-239.
 - “Sou a triste, sem mezinha?: microvariações em torno do Auto da Alma” in *Reading Literature in Portuguese. Commentaries in Honour of Tom Earle*, ALONSO, Cláudia Pazos e PARKINSON, Stephen (eds.) Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2013, 24-31.
 - “Os géneros no teatro de Gil Vicente” in Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José (coords.), *Compêndio Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018a, 195-214.
 - “Os estudos vicentinos”, " in Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José (coords.), *Compêndio Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018b, 497-515.
 - “A Barca do Inferno: o tempo de Gil Vicente e o nosso tempo” in *Letras Escreve*, Dossier "Gil Vicente, 500 anos de Auto da Alma e Trilogia das Barcas", Macapá, v. 9, n. 1, 1º sem., 2019, 7-13.
 - “Gil Vicente em modo de resistência”. 2019, in *A Literatura Clássica ou os clássicos na literatura*, Coordenação Científica de Cristina Pimentel e Paula Morão, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos e Edições Húmus, 25-38.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- BRAGA, Teófilo, *Historia do Theatro Portuguez*, vol. 1, 1871.
- BRAAMCAMP FREIRE, Anselmo, *Gil Vicente trovador, mestre da Balança*.
- BRECHT, Bertolt, *O Círculo de Giz Caucasiano*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- *Estudos sobre teatro: Para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália editora, s/d.

- BRILHANTE, Maria João (2003) “Espaço sonoro, espaço visual, em *Quem tem farelos?*” in BRILHANTE, Maria João & CAMÕES, José & SILVA, Helena Reis & RIBEIRO, Cristina Almeida, *Actas do Congresso Gil Vicente, 500 anos depois*. Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol. II,197-210.
- & CAMÕES, José (s/d) “Para uma História do Teatro On Line” in *Actas/Proceedings História do Teatro e Novas Tecnologias*. Acedido em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-actas>
- BROCKETT & HILDY, *History of the Theatre*. Essex, Pearson Education Limited (10ª edição), 2014
- BROOK, Peter, *Empty Space*. London,. Methuen, 1996 (1968).
- BUTTERWORTH, Philip (ed.) *The Narrator, The Expositor, And The Prompter In European Medieval Theatre*, 2007.
- CAMÕES, José “AB CD” Românica 13 , 2004, pp. 43-52). Acedido em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/623-ab-cd>
- “A fortuna editorial da obra de Gil Vicente” in Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José (coords.), *Compêndio Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018a, 123-169.
- “O papel da música no teatro de Gil Vicente” in Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José (coords.), *Compêndio Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018b, 431-446.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002 (1948).
- CAUSEY, Matthew (2016). “Postdigital Performance”. *Theatre Journal* 68(3), 427-441. Johns Hopkins University Press.
- CAYLEY, John (2013) “Reading and Giving - Voice and Language” in *Performance Research*, 18:5, 10-19.
- (2017) “The Advent of Aurature and the End of (Electronic) Literature” in *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. (ed. TABBI, Joseph), London/Oxford, Bloomsbury Academic, 73-91.
- CORREIA, Joaquim, “Relendo o *Auto de Mofina Mendes*”, (1999: 332-366).
- CUNHA, Celso Ferreira da, *Estudos de Versificação Portuguesa (Séculos XIII e XVI)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português. 1982 (1965).

- CORREIA, Maria Amélia, “Gil Vicente no cânone escolar. O(s) texto(s) e a(s) leituras(s)” in Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José (coords.), *Compêndio Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018, 517-544.
- CORVIN, Michel dir. (1998) *Dictionnaire encyclopedique du théâtre* (2 vol.). Paris: Larousse-Bordas.
- DELILLE, Manuela, "O Judeu de Bernardo Santareno: Suas Relações com o Teatro Épico de Bertolt Brecht e com o Teatro de Peter Weiss", *Runa*, 2, 1984, p. 53-76.
- DERRIDA, Jacques, *Escritura e diferença*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995 (1967).
- DIXON, Steve (1999) “Remediating Theatre in a Digital Proscenium”, *Digital Creativity*, 10:3, 135-142.
- EGAS MONIZ, António “Os Médicos no Teatro Vicentino” (1937).
- ELIAS, Larissa “O tapete e o Théâtre des Bouffes du Nord: “forma essencial” na poética teatral de Peter Brook” Volume 04 – Número 02 – agosto-dezembro/2012.
- “Os esvaziamentos do ator e da cena no teatro de Peter Brook” (2005).
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of The Absurd*, 1961 (3ª ed.) s/d.
- FABRA, Tatiana (2018) “Actores y técnicas de representación en tiempos vicentinos”, in *Compêndio Gil Vicente*, (coord. Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José) Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 447-465.
- FERRÉ, Pere (2018) “Gil Vicente e a cultura popular”, in *Compêndio Gil Vicente*, (coord. Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José) Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 85-122.
- FERREIRA, José Alberto (2017) “Do vídeo no teatro, do teatro no vídeo: um estudo de caso” (Comunicação oral inédita) in *Práticas de Arquivo em Artes Performativas – Seminário Internacional*, Coimbra, FLUC.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *History of European Drama and Theatre*, 2002.
- FIÚZA, Mário, *Auto de Mofina Mendes. Mistério. Edição didáctica* Porto Editora, 1978.
- FO, Dario, *Manual Mínimo do Ator* (1999[1997])
- GARRETT, Almeida, *Um Auto de Gil Vicente*.
- GROTOWSKI, Jerzy (1991 [1965]) *Towards a poor theatre*. Londres: Methuen.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*.
- IONESCO, Eugène. *TEATRO I*. Lisboa, Editorial Minotauro, s/d.
- JORGE, Maria, *Cadernos Vicente: Físicos*. Lisboa, Quimera.

- KEATS, Laurence (1979), *O teatro de corte de Gil Vicente*, Lisboa, Teorema.
- KNIGHT, Alan, “The Medieval Theater of the Absurd” in *PMLA* Vol. 86, No. 2 (Mar., 1971), pp. 183-189.
- KOTT, Jan, *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003 [1961]).
- LOPES, Óscar, “O sem-sentido em Gil Vicente” (1969 [1965])
- MACHADO, João Nuno Sales João Nunes, *A imagem do teatro*, caleidoscópio 2005.
- “O teatro por imagem” in *Compêndio Gil Vicente*, (coord. Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José) Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018.
- MASCARELL, Purificació, 2014: *El Siglo De Oro Español En La Escena Pública Contemporánea. La Compañía Nacional De Teatro Clásico (1986-2011)* (Tese de Doutoramento)
- MATEUS, J. Osório, dir. de (1988-1992), *Vicente*, Lisboa, Quimera.
- MCLUHAN, Marshall (1964) *Understanding Media: Extensions of Man*. New York, Mentor.
- MENDES, Margarida Vieira (1990), «Gil Vicente. O génio e os géneros», in *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, pp. 327-334.
- MEIRELES, Nuno. “Uma floresta de vozes” in *Revista COLÓQUIO/Letras*, n.º 209, Jan. 2022, 25-33.
- “A morada de Cupido” in *Floresta de Enganos, Manual de Leitura*. TNSJ/Porto (2022) 31-35.
- “Gil Vicente e o teatro moderno” in *III Encontro Internacional de Língua Portuguesa e Relações Lusófonas - LUSOCONF2021* (2021) Resumo de conferência.
- "António José Saraiva e Gil Vicente: teses, antíteses e sínteses". In *António José Saraiva Centenário*, editado por Rodrigues, Ernesto; Rego Ramalho, Tiago, 25-39. Lisboa, Portugal: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.
- MILLS, Liz (2001) “The Theatre of Theatre Voice”, *Voice and Speech Review*, 2:1, 203-209.
- MORAIS, Manuel (2002/2003), “Música para o teatro de Gil Vicente, Canções profanas: vilancetes, cantigas, romances, ensaladas e chançonetas”, in *Adágio*. Revista do Centro Dramático de Évora, vols. 34/35, 107-130.

- NEVES, Nuno Miguel Calado Vasco dos Santos, *Vox Ex Machina: Poesia Sonora no Século XXI*. (Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).
- OLIVEIRA, Joaquim de, *Gil Vicente e "Auto da Alma". Estética e Encenação*, Lisboa, 1952.
- OSÓRIO MATEUS, «O auto da Índia» de Gil Vicente, edição de Osório Mateus, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 8), 1979.
- PAVIS, Patrice (2003), *A análise dos espetáculos*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- (2005) (2º ed.) *Dicionário do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- PEIXOTO, Fernando, *História do Teatro Europeu*. Porto, Edições Sílabo, 2006.
- PINTO DE CASTRO, Aníbal, “As Dramatizações Vicentinas da Novela de Cavalaria” in BRILHANTE, Maria João & CAMÕES, José & SILVA, Helena Reis & RIBEIRO, Cristina Almeida, *Actas do Congresso Gil Vicente, 500 anos depois*. Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol. I, 13-30
- PRADO COELHO, Jacinto (Dir.) *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 3ª ed. Figueirinhas: Porto. 1978.
- QUINTELA, Paulo, *Obras Completas de Paulo Quintela*, Vol V – Gil Vicente e Teatro Vário, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- RAYNER, Francesca (2015) Adapting Macbeth in a Lusophone context: The Challenges of intercultural performance. *SEDERI: The Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for Renaissance Studies* 25, 2015. 129-151.
- (2018). The Footballer, the Trickster and the Dictator: Disidentified National Subjects and Failed European Identifications in Nuno Cardoso’s Portuguese Shakespeares.” *Cahiers Elisabethains: A Journal of English Renaissance Studies*, Volume 96, Issue 1. 1-13.
- REBELLO, Luiz Francisco *Teatro Moderno. Caminhos e figuras*. 1964
- RECKERT, Stephen *Gil Vicente: Espírito e Letra*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983 (1977)
- (2003) “Gil Terrón, entre a oralidade e a literatura”, in BRILHANTE, Maria João & CAMÕES, José & SILVA, Helena Reis & RIBEIRO, Cristina Almeida, *Actas do Congresso Gil Vicente, 500 anos depois*. Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol. I, 197-216
- REYES PEÑA, Mercedes de los & CALVO, M.ª del Valle Ojeda (2003), “Bibliografía vicentina: del papel al soporte informático.” in BRILHANTE, Maria João &

- CAMÕES, José & SILVA, Helena Reis & RIBEIRO, Cristina Almeida, *Actas do Congresso Gil Vicente, 500 anos depois*. Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol. II, 263-276.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, 1980, “Auto da Alma” de Gil Vicente, edição de Rodrigues, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 15).
- SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas – 3º Volume (O Judeu; O Inferno; A traição do padre Martinho)*. 1986 (1966).
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente ou o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Europa-América (2ª ed.), 1965.
- “Gil Vicente e Bertolt Brecht. O papel da ficção na descoberta da realidade” (1995 [1960]).
- SERRA, Pedro, “‘As vozes saem do ar, e não de gargantas’: Arqueofonias do *Livro do Desassossego* e da *Copilaçam* de Gil Vicente.” in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel, Fernando Guerreiro (eds), *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*, Lisboa, CLEPUL/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014, 63-76
- «Da cena à página», in Gil Vicente, *Autos: Índia, Barca do Inferno*, Inês Pereira, edição de Ana María García Martín e Pedro Serra, Coimbra, Angelus Novus · Centro de Literatura Portuguesa, 2015.
- «Arqueofonia e língua do império na poesia pós-25 de abril: o caso de António Franco Alexandre», *Relâmpago. Revista de Poesia*, vol. 29-30, Fundação Luís Miguel Nava, 2012, 81-109.
- «Voz do avatar, voz como avatar, avatar da voz», *Materialidades da literatura*, v. 3 n. 1 (2015): Artes, Média e Cultura Digital, 11-22.
- SILVA, Helena Reis (2003) “Gil Vicente e as novas tecnologias”, in BRILHANTE, Maria João & CAMÕES, José & SILVA, Helena Reis & RIBEIRO, Cristina Almeida, *Actas do Congresso Gil Vicente, 500 anos depois*. Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol. I, 369-374.
- SILVESTRE, Osvaldo e CUSSEN, Felipe (org.) (2017): *Vox Media: O Som na Literatura*, MatLit v. 5 n. 1 <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/issue/view/248>
- SILVA, José António Geraldo Marques da – *Registos sonoros de interpretação poética: análise dos modos de dizer poesia em Portugal, a partir de gravações em disco*. Coimbra: [s.n.], 2016. (Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).

- SHEVTSOVA, Maria, *Robert Wilson*. (Routledge Performance Practitioners) Paperback (2007)
- SHOEMAKER, W . T . (1957), *Los Escenarios Múltiples en el Teatro Español de los Siglos XV y XVI*.
- SLETSJÖE, Leif, *O elemento cénico em Gil Vicente*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1965.
- SILVA, Agostinho da, “Prefácio”, in *A Comédia Latina*, Ediouro, s/d.
- SILVA, José António Geraldo Marques da, *Registos sonoros de interpretação poética: análise dos modos de dizer poesia em Portugal, a partir das gravações em disco*. Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura. 2016.
- STÁNISLAVSKI, Konstantin, *Preparação do ator no seu processo criador de vivência das emoções*, (2018)
- TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente – O Autor e a Obra* (Tradução de Álvaro Salema). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Divisão de Publicações. Biblioteca Breve / Volume 67 (1.ª edição) 1982.
- *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006 (2ª edição, revista de 1959).
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de (1949), *Notas Vicentinas*, Lisboa, Revista Ocidente (2ª ed.).
- VASQUES, Eugénia, *Para a História da Encenação em Portugal*. Lisboa, Sá da Costa, 2010.
- ZUMTHOR, Paul (1984), *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris: Collège de France.
- *Performance, recepção, leitura*. (2014)
- ZURBACH, Christine, FERREIRA, José Alberto, FARIA, José Carlos (coord.) *Adágio* revista do CENTRO DRAMÁTICO DE ÉVORA (32/33) *A prática* vol. 1.

webografia

- **CETbase – Teatro em Portugal** <https://www.cetbase.pt/>
- **Ordenações Manuelinas on-line** <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/>
- “Visitações Vicentinas” (2021), debate transmitido em *streaming* no Dia Mundial do Teatro de 2021.
- **Global Shakespeares – Video and performance archive**
<https://globalshakespeares.mit.edu/>
- **Teatroteca** <http://teatroteca.teatro.es/opac/#>.

Anexo 1 Representações e Edições

Os dados seguintes informam-nos sobre variadas encenações e edições das nove peças analisadas. Foram utilizadas sobretudo duas fontes.

Para as encenações segui a base de dados CETbase:

<https://www.cetbase.pt/> do Centro de Estudos de Teatro/FLUL¹⁷³. Os espetáculos registados, na sua maioria, contam com informações sobre datas, companhias ou grupos. Por vezes, consta apenas o ano e o nome do espetáculo (aqui apresentado em *itálico*, após a data).

Para as peças analisadas neste trabalho, quanto às edições, seguiremos os dados de José Camões publicados como "A fortuna editorial da obra de Gil Vicente" *in* Bernardes, José Augusto Cardoso e Camões, José (coords.), *Compêndio Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Imprensa Nacional, 2018, 133-167.

Podemos ver como existem casos de grande sucesso em uma ou outra mediação (impresa ou teatral). O procedimento seguido poderá ser

¹⁷³ Informa o sítio do CET acerca de CETbase que se trata de um projeto financiado por Centro de Estudos de Teatro, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Camões. Tem como Investigadora Responsável Maria Helena Serôdio; a Coordenação Executiva cabe a Sebastiana Fadda e a Maria João Almeida. A Unidade de Investigação é o CET – Centro de Estudos de Teatro. Dura de 1992 até hoje e é designado por “sistema de informação sobre o teatro em Portugal”, procurando “não apenas apurar um sistema de armazenamento de dados, mas também dotá-lo de uma flexibilidade que permita muitos – e significativos – cruzamentos em cada consulta: embora tenha como pólo privilegiado a unidade “espectáculo”, catalisadora de toda a informação, pretende, em função dela, registar todos os elementos que o compõem, tais como pessoas (autores, tradutores, artistas, técnicos, ...), textos, companhias de teatro, locais de apresentação, festivais, instituições, patrocinadores, registos de imprensa, financiamentos, etc. A simples nomeação destes “campos” garantirá desde logo que a História do Teatro, que por aí se reconstrua não ficará refém da História de Literatura Dramática, partindo antes da prática cénica concreta e relacionando-a com todos os elementos – artísticos, literários, culturais, sociais, técnicos, económicos, linguísticos, etc. – de um qualquer espectáculo”. Para este trabalho, reconheço todas as virtudes nomeadas e tiro proveito das informações acerca de Gil Vicente.

replicado criticamente para a totalidade das peças vicentinas, resultando em estudos futuros bastante pertinentes.

A organização dos dados segue a seguinte sequência: indica-se o capítulo da tese a que correspondem as peças; ordenam-se os títulos pela ordem usada em cada capítulo; inicia-se com as representações, acabando com as edições. Numera-se, por ordem cronológica ascendente, a lista de encenações/edições. Distingue-se, a **negrito**, nesta enumeração, as encenações analisadas, se constarem. Também se sublinha da mesma forma as edições utilizadas para os espetáculos em análise, se publicados. Remeto para notas de rodapé alguns comentários e informação suplementar sobre as encenações analisadas, em particular.

CAP. I – VOX IN VIVO

1) *Inferno*

Inferno (ou *Barca do Inferno*, ou *Embarcação do Inferno*) tem conhecido o maior número de representações do teatro vicentino. Os espetáculos criados a partir deste texto registados são 75.

1. 13/1/1931, *Auto da barca do Inferno* Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
2. 26/1/1940, *Auto da embarcação do Inferno* TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra¹⁷⁴
3. 9/11/1940, *Auto da barca do Inferno + Auto da alma* TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

¹⁷⁴ O texto teve a edição de Paulo Quintela, que também assinou a encenação. A mesma lição da peça foi utilizada em *Embarcação*/Barros-Russo.

4. 1941, Trilogia das barcas TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
5. 1/4/1943 Todo o Mundo e Ninguém + Auto da barca do inferno + Auto da alma Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
6. 4/1949, *Auto da barca do inferno* + *Auto da barca do purgatório* + *Súplica da Cananeia* (do Auto da Cananeia) + *Horas das Negligências Mundanas e Todo-o-mundo e Ninguém* (do Auto da Lusitânea)
TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
7. 17/5/1952, *Auto da embarcação do Inferno* + *Farsa de Inês Pereira*
TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
8. 2/4/1959, Auto da barca do Inferno Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
9. 3/12/1963, *Trilogia das barcas* de Gil Vicente Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
10. 1965, Auto da barca do Inferno GTF - Grupo Teatral Freamundense
11. 9/2/1965, O testamento de Maria Parda + Auto da feira + Auto da Índia + Auto da barca do Inferno TEP - Teatro Experimental do Porto
12. 17/5/1965, Auto pastoril português + Auto da barca do Inferno + Farsa dos almocreves CTP - Companhia de Teatro Popular de Lisboa/ Companhia Popular de Teatro
13. 17/7/1968, Auto da barca do Inferno + A cantora careca Grupo Cénico do Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação¹⁷⁵

¹⁷⁵ Este espetáculo combina Vicente com Ionesco (autor de *A cantora careca*), pela mesma década em que foi apontada a semelhança entre o teatro vicentino/medieval e o Teatro do Absurdo.

14. 17/3/1969, *Silva vicentina* Proscenium - Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritórios do Distrito de Lisboa
15. 7/1970, *Auto da barca do Inferno* TEC - Teatro Experimental de Cascais
16. 22/10/1972, *Para onde is?* Comuna - Teatro de Pesquisa
17. 1974, *Na barca com Mestre Gil* Cénico - Grupo de Teatro Popular de S. Pedro do Sul
18. 5/5/1980, *É menino ou menina?* A Barraca
19. 11/1982, *Rapsódia vicentina* TEAR - Teatro Estúdio de Arte Realista
20. 3/1983, *Auto da barca do Inferno* TEG - Teatro Ensaio de Gaia
21. 10/11/1984, *Auto da barca do Inferno* Teatro Popular de Espinho, Cooperativa Nascente
22. 16/11/1984, *Para onde is? II* Comuna - Teatro de Pesquisa
23. 1986, *Auto da barca do Inferno* TAS - Teatro Animação de Setúbal
24. 22/4/1986, *Auto da barca do Inferno* [teatro de marionetas] Marionetas de Lisboa
25. 1/1987, *Daqui pera ali e de lá pera cá* TELA - Teatro Experimental de Leiria
26. 1987, *Silva vicentina* Grupo de Teatro do Sporting Clube de Portugal
27. 23/7/1988, *À barca, à barca, boulá* Associação Recreativa «Os Plebeus Avintenses»
28. 30/8/1988, *O pranto e as almas* TEC - Teatro Experimental de Cascais
29. 1991, *Auto das barcas* Escola de Formação Teatral "Seiva Trupe"

- 30.1/1991, *Auto da barca do Inferno* CTS - Companhia de Teatro de Sintra
- 31.26/4/1991, *Auto da barca do Inferno* Persona, Teatro de Comédia, CRL
- 32.12/6/1992, *Feira vicentina* Comuna - Teatro de Pesquisa
- 33.17/2/1993, *Nave de loucos* Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador
- 34.10/1994, *Auto da barca do Inferno*
- 35.9/3/1995, *Auto da barca do Inferno* Ópera Segundo São Mateus
- 36.1997, *Auto da barca do Inferno* VicenTeatro
- 37.1998, *Auto da barca do Inferno* CRINABEL – Teatro
- 38.1999, *Auto da barca do Inferno* Grupo de Teatro "O Sonho"
- 39.2/1998, *Auto da Índia + Auto da Barca do Inferno* TEC - Teatro Experimental de Cascais
- 40.9/5/1999, *Auto da braca do inferno* Nostr'Arte
- 41.1999, *Auto da barca do Inferno*
- 42.28/1/2000, *Barcas*«TNSJ - Teatro Nacional S. João»
- 43.2/3/2000, *O monstro verde*
- 44.29/12/2000, *As barcas - Viagem de vida e de morte* «Grupo Cassefaz Sub-21», «Teatro Municipal Maria Matos»
- 45.4/2001, *Auto da barca do Inferno* «et al.»
- 46.4/2001, *Auto da barca do Inferno* «Cassefaz»
- 47.4/2001, *Auto da barca do Inferno* «Teatro Municipal Maria Matos»
- 48.15/10/2001, *Gil's lovers*
- 49.27/3/2002, *Barca do Inferno* Trigo Limpo Teatro, Entretanto Teatro

- 50.27/3/2002, O auto da barca do Inferno Filandorra -
Teatro do Nordeste¹⁷⁶
- 51.9/2002, Auto da barca do Inferno Formas Vivas
- 52.30/8/2002, Os mitos da barca dos mortos [teatro de
marionetas] TFA - Teatro de Formas Animadas
- 53.10/10/2002, BarcasTNDMII - Teatro Nacional D. Maria II
[companhia]
- 54.10/6/2003, *Auto da barca do Inferno* FdC - Fatias de Cá
- 55.4/2/2004, Auto da barca do Inferno Pequeno Teatro
- 56.23/4/2004, Auto da barca do Inferno Grupo de Teatro da
Escola E. B. 1 de Velas
- 57.3/11/2004, Auto da barca do Inferno «Ar de Filmes»
- 58.28/9/2005, Auto da barca do Inferno Didáxis
- 59.16/5/2006, O auto da barca do Inferno Grupo de
Teatro da Escola Básica Integrada de Colmeias
- 60.9/2/2007, Auto da barca do Inferno A Capoeira -
Companhia de Teatro de Barcelos
- 61.2/3/2007, *Auto da barca do Inferno* Teatroesfera
- 62.21/3/2007, Auto da barca do Inferno [teatro de fantoches]
Fech'ó Pano
- 63.24/5/2007, Auto da barca do Inferno [teatro de marionetas]
Teatro e Marionetas de Mandrágora
- 64.17/10/2007, Auto da barca do Inferno CTB - Companhia de
Teatro de Braga
- 65.3/5/2008, Auto da barca do Inferno Dragão 7 [Brasil]
- 66.8/2/2010, Auto da barca do Inferno «Cultural Kids»

¹⁷⁶ Esta peça, por duas companhias diferentes, pontuou o Dia Mundial do Teatro desse ano (27 de março)

- 67.21/3/2010, Auto da barca do Inferno Grupo de Teatro
Renascer da Amizade
- 68.21/7/2010, *Auto da barca do Inferno* TEUC - Teatro dos
Estudantes da Universidade de Coimbra
- 69.11/11/2013, Auto da barca do inferno Propositário Azul,
Associação Artística
70. 30/8/2014, Auto da barca do inferno Propositário Azul,
Associação Artística
- 71.13/3/2014, Auto da barca do inferno «Feltro Preto
Produções»
- 72.13/11/2014, Auto da barca do inferno + Auto da Índia [ópera
rock] TEC - Teatro Experimental de Cascais
- 73.18/2/2016, Auto da barca do inferno Actus
74. (s/d), Auto da barca do inferno + Todo-o-mundo e Ninguém
(do Auto da Lusitânia) + Súplica da Cananeia (do Auto da
Cananeia)
75. **6/10/2016, *Embarcação do Inferno* A Escola da
Noite, CENDREV - Centro Dramático de Évora.**
Encenação: António Augusto Barros, José Russo
Cenografia: João Mendes Ribeiro, Luísa Bebiano
Desenho de luz: António Rebocho
**Elenco inicial: Igor Lebreaud, Maria João Robalo, Miguel
Magalhães, Ana Meira, Jorge Baião, José Russo, Rosário
Gonzaga, Rui Nuno.**

Sobre a *Barca do Inferno* temos dezenas de edições avultas desde o século XX. Veja-se a quantidade e regularidade de edições:

1. [s. a.], *Auto da Barca do Inferno*, edição de F. J. Martins Sequeira, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco (Textos Consagrados).
2. 1929, *The Ship of Hell*, edição de Aubrey F. G. Bell, Watford, Voss & Michael. Trad. para inglês. (Reimp. em 1954, Lisboa, Agência Geral do Ultramar).
3. 1946, *Auto da Barca do Inferno* (según la edición de 1517), edição de Charles David Ley, Madrid, CSIC-Patronato Menéndez Pelayo-Instituto Antonio de Nebrija (Biblioteca Hispano-Lusitana, II).
4. **1946, *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*, textos das duas primeiras edições avulsas e das Copilações estudados por Paulo Quintela, com um apêndice que contém a Tragicomedia Alegórica del Paraíso y del Infierno, edição de Paulo Quintela, Coimbra, Atântida.**
5. 1949, *Rappresentazione della barca dell’Inferno*, edição de Gianfranco Contini, in AA. VV., *Teatro religioso del Medioevo fuori d’Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, Bompiani, pp. 330-45. Trad. para italiano.
6. 1951, «Édition critique du véritable texte du premier Auto das barcas», edição de I. S. Révah, in *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente, I: Edition critique du premier «Auto das barcas»*, Lisboa, Bibliothèque du Centre d’Histoire du Théâtre Portugais, pp. 127-82.
7. 1954, *Auto da Barca do Inferno*, edição de Paulo Quintela, [Lisboa], Artis (Obras Primas da Literatura Portuguesa. I. Gil Vicente, II).
8. 1955, *La barque d’enfer (1518)*, edição de Claude-Henri Frèches, Lisboa, Institut Français au Portugal. Trad. para francês.

9. 1956, *Auto della barca dell'inferno*, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., *Teatro portoghese e brasileiro*, Milano, Nuova Accademia, pp. 67-92. Trad. para italiano.
10. 1959, *Auto da Moralidade*, edição de, I. S. Révah., Lisboa, O Mundo do Livro. Ed. fac-similada da ed. de 1517?
11. 1969, *Auto da Barca do Inferno*, Lisboa, Expresso. Ed. fac-similada da ed. de 1586.
12. [196...], *Auto da Barca do Inferno*, edição de Luiz Francisco Rebello, in AA. VV., *Teatro Português. Das Origens ao Romantismo*, Lisboa, pp. 27-40.
13. 1970, *A Barca do Inferno*, edição de Xosé Landeira Yrago, Vigo, Edicions Castrelos. Trad. para galego.
14. 1970, *Auto da Barca do Inferno*, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início (Clássicos Início, 2).
15. 1975, *Auto da Barca do Inferno. Moralidade*, edição de Mário Fiúza, Porto, Porto Editora. (ed. rev. em 1985).
16. 1982, «*Auto da Barca do Inferno*» de Gil Vicente, edição de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 27).
17. 1990, *Auto da Barca do Inferno*, edição de Amélia Pinto Pais, Porto, Areal.
18. 1993, *Inferno*, edição de Cardeira Villalva, Lisboa, Quimera (Vicente).
19. 1998, *Auto da Barca do Inferno*, Porto, Porto Editora. CD-ROM realizado por Teresa Matos e Christine Varnière.
20. 2001, *Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente: Texto Integral e Análise da Obra*, edição de Maria Manuela Ventura Santos e Maria Neves L. Gonçalves, Lisboa, Texto (Novas Leituras, 7).

21. 2003, *Auto da Barca do Inferno*, estudo, notas e adaptação de Zenóbia Collares Moreira, Natal, RN: Central de Cópias.
22. 2005, *Hra o pekelné lodi* [*Auto da Barca do Inferno*], tradução de Vlasta Dufková e Jiri Pelán, Praha, Torst. Trad. para checo.
23. 2007, *Auto da Barca do Inferno*, ilustrações de Artur Correia, Lisboa, Bertrand.
24. 2014, *Auto da Barca do Inferno. La barca dell' Inferno*. Cura, coordinamento e revisão: Valeria Tocco. Introduzione, edizione e traduzione dal portoghese: B. Campenni, A. Catalano, F. Gianelli, C. Morleo, R. Martignoni. Siena, Vittoria Iguazu Editore. Trad. para italiano.
25. 2008, *Auto da Barca do Inferno*, adaptação de Rosa Lobato de Faria, ilustrações de Gabriela Sotto Mayor, Vila Nova de Famalicão, Quasi, col. «Clássicos da Literatura Portuguesa Contados às Crianças», «Biblioteca Tempo dos mais Novos», Série da Helena, 2.
26. 2009, *Auto da Barca do Inferno*, ed. Judite Marques Pinto e Lúcia Vaz Pedro, Porto, Asa, col. «Para Ler...».
27. 2009, *Auto da Barca do Inferno*, adaptação e ilustrações de Beatriz Manteigas, Lisboa, Papiro.
28. 2010, «*Auto da Barca do Inferno*», in *Auto da Barca do Inferno e Auto da Alma*, [Corroios], Edi9, D. L., col. «Biblioteca Essencial Jumbo».
29. 2011, *Auto da Barca do Inferno*, [Lisboa], Tugaland, col. «Klássicos».
30. 2014, *Auto da Barca do Inferno*, ilustrações de Sara Alves, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária». (pp. 137-140)

2) *Devisa*

Devisa tem conhecido um número pequeno de representações. Informa a CETbase que os espetáculos criados a partir deste texto se resumem a dois:

1. 8/12/1993, *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra* - A Escola da Noite

Dramaturgia: Nuno Carinhas, Sofia Lobo

Encenação: Nuno Carinhas

Cenografia: João Mendes Ribeiro

Adereços: Luís Mouro

Figurino/s: Ana Rosa Assunção

Banda sonora: João Pessoa

Desenho de luz/es: Vitor Correia

Elenco inicial: António Jorge, Carlos Borges, Carlos Sousa, Isabel Leitão, José Vaz Simão, Rosário Romão, Sílvia Brito, Sofia Lobo

2. 13/1/1983, *Oratória* - Teatro da Cornucópia

Mesmo os espetáculos com referências a este texto são escassos:

1. 30/1/2003, *Almocreves e outras cousas que se fizeram em Coimbra em 1527* -A Escola da Noite
2. 2/4/2003, *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra* - A Escola da Noite¹⁷⁷

Devisa também tem sido objeto de poucas edições, conforme informa José Camões em “A fortuna editorial...” (p.140):

¹⁷⁷ Trata-se de uma nova encenação, pela mesma companhia.

1. 1980, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, edição de Daniel Rangel-Guerrero, Mississippi, University of Mississippi (Romance Monographs, 38).
2. 1988, *Devisa*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).

3) *Índia*

Segundo a CETbase contamos com dezenas de encenações de *Índia*:

1. 9/12/1949, *Auto da Índia* Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense
2. 25/11/1950, *Auto da Índia* Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
3. 1955, *O auto da Índia* TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
4. 11/9/1963, *Verbo escuro + Farsa chamada Auto da Índia + Três debuxos teatrais de Fernando Amado* Casa da Comédia
5. 30/9/1964, *Recital vicentino* Casa da Comédia
6. 9/2/1965, *O testamento de Maria Parda + Auto da feira + Auto da Índia + Auto da barca do Inferno* TEP - Teatro Experimental do Porto
7. 30/7/1965, *Auto da Índia + Farsa de Inês Pereira* Casa da Comédia
8. 6/1970, *Auto da Índia* TEC - Teatro Experimental de Cascais
9. 1979, *Auto da visitação da Índia* Os Saltitões - Teatro Experimental
10. 5/5/1980, *É menino ou menina?* A Barraca

11. 17/12/1981, *Auto da Índia* Bonifrates - Unidade Infância e Juventude
12. 11/1982, *Rapsódia vicentina* TEAR - Teatro Estúdio de Arte Realista
13. 11/1982, Lisboa 1500 - Império do sonho e do amor Teatro Ibérico
14. 12/1982, Farsa chamada Auto da Índia Centro Cultural de Évora
15. 13/4/1985, Auto da Índia Gruta
16. 25/4/1985, Auto da Índia Cena - Companhia de Teatro de Braga
17. 2/1986, Auto da Índia Teatro Laboratório de Faro
18. 1988, Auto da Índia TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
19. 1988, Auto da Índia + Auto dos físicos Teatro da Rainha
20. 12/4/1988, Auto da Índia [teatro de marionetas] Marionetas de Lisboa
21. 20/10/1988, Índias CDIAG - Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett - Teatro da Malaposta
22. 1990, Auto da Índia Oficina de Teatro
23. 7/3/1990, Farsa chamada Auto da Índia TTT - Teatro de Todos os Tempos, Companhia Vicentina
24. 8/3/1990, Autos da Índia, do vaqueiro e das fadas Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador
25. 7/1990, O auto da Índia Teatro Ibérico
26. 21/3/1992, Auto da Índia e outros desdizeres O Canastro - Oficina de Teatro do Centro Cultural e Desportivo da Câmara Municipal de Paredes de Coura

27.1993, *Auto da Índia* Arte Pública, Artes Performativas de Beja

28.1993, *Auto da Índia* CRINABEL - Teatro

29.2/1993, *Auto da Índia* Ópera Segundo São Mateus

30.3/5/1993, *Auto da Índia* A Escola da Noite

Encenação: Rogério de Carvalho.

Elenco:

Escudeiro > António Jorge.

Espanhol; marido > José Neves

Ama > Lígia Roque

Aia > Sofia Lobo.

Cenografia: José Manuel Castanheira.

Música: Paulo Vaz de Carvalho.

Desenho de luz: Jorge Ribeiro.

Figurinos: Frederica N. Ferreira e Mariana Sá Nogueira.

Operação de luz: Jorge Ribeiro.

Operação de som: José Balsinha.

Carpintaria: Carlos Figueiredo.

Promoção e divulgação: Rosário Romão.

Grafismo: Ana Rosa Assunção.

Produção executiva: Lígia Roque.

31.1994 *Auto da Índia* Cegada - Grupo de Teatro

32.11/4/1994, *Auto da Índia* CENDREV - Centro Dramático de Évora

33.10/1994, *Auto da Índia* CTS - Companhia de Teatro de Sintra

34.1995, *Auto da Índia* «Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de Macau»

- 35.7/3/1996, Razões e corações CTA - Companhia de Teatro de Almada
- 36.15/10/1996, Auto da Índia VicenTeatro
- 37.27/1/1997, Auto da Índia Teatro do Noroeste - Centro Dramático de Viana
- 38.17/2/1997, *Auto das muy desvairadas partes e da Índia* TNDMII - Teatro Nacional D. Maria II [companhia]
- 39.14/3/1997, Índia Arte Viva, Projecto Teatro e Comunicação / Companhia de Teatro do Barreiro
- 40.4/1997, Índia - variações Cenadro, Centro de Artes Performativas
- 41.1998, Auto da Índia Filandorra - Teatro do Nordeste
- 42.2/1998, Auto da Índia + Auto da Barca do Inferno TEC - Teatro Experimental de Cascais
- 43.11/1998, Índia Novo Teatro Construção
- 44.11/1998, Rapsódia vicentina ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve
- 45.27/11/1998, Auto da Índia Te-Ato
- 46.11/12/1998, Três tempos do teatro português ou o teatro português em três tempos TIL - Teatro Independente de Loures
- 47.7/10/1999, Auto da Índia Teatro Focus
- 48.2000 Auto da Índia Teatro Oficina
- 49.25/1/2000, Auto da Índia Teatro do Sopro
- 50.4/2/2000, Auto da Índia GICC - Teatro das Beiras
- 51.2/3/2000, O monstro verde
- 52.6/2001, Auto da Índia Teatro Ibérico
- 53.15/10/2001, Gil's lovers
- 54.7/11/2001, Auto da Índia Grupo de Teatro "O Sonho"

55. 28/11/2001, *Índia* CTS - Companhia de Teatro de Sintra
56. 28/2/2002, *Visitação, Farelos e Índia* Teatro de Portalegre /
Teatro d'O Semeador
57. 23/7/2002, *Auto da Índia* GRUTCAPE - Grupo de
Teatro do Estreito de Câmara de Lobos
58. 19/10/2002, *Auto da Índia* TNDMII - Teatro Nacional
D. Maria II [companhia]
59. 10/11/2002, *Auto da Índia* CRINABEL - Teatro
60. 15/11/2002, *Auto da Índia* Gil Teatro
61. 28/1/2003, *An Indian affair*
62. 5/2/2004, *Auto da Índia* Pequeno Teatro
63. 20/2/2004, *Auto da Índia* Pequeno Palco de Lisboa
64. 4/3/2004, *Auto da Índia* Jangada Teatro
65. 14/11/2007, *Auto da Índia: aula prática A Escola da Noite*
66. 27/3/2008, *Os sabores do reino (o azeite - o trigo - o vinho -
a pimenta)* TEP - Teatro Experimental do Porto
67. 14/6/2009, *Auto da Índia* ACTA - A Companhia de
Teatro do Algarve
68. 20/2/2010, *Auto da Índia* Grupo de Teatro Olimpo
69. 19/10/2012, *Auto da Índia* Propositário Azul, Associação
Artística
70. 4/6/2014, *Auto da Índia* Ópera Estúdio da ESMAE
71. 13/11/2014, *Auto da barca do inferno + Auto da Índia [ópera
rock]* TEC - Teatro Experimental de Cascais

Constatamos imediatamente que *Índia* tem tido bastante popularidade nas encenações. Sabemos também que é a segunda peça vicentina mais

representada atualmente¹⁷⁸. Vejamos as suas edições, citando uma vez mais de “A fortuna editorial da obra de Gil Vicente”¹⁷⁹:

1. 1905, Farsa chamada Auto da Índia, edição de Luís Callado Nunes, Lisboa, Typographia do Commercio.
2. 1955-1956, Les Indes (Auto da Índia), ed. de Claude-Henri Frèches, in «Les Indes (Auto da Índia)», BEP, 19, pp. 139-57. Trad. para francês.
3. 1956, Les Indes (Auto da Índia), edição de Claude-Henri Frèches, Lisboa, Livraria Bertrand. Trad. para francês.
4. 1956, Auto dell’India, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., Teatro portoghese e brasiliano, Milano, Nuova Accademia, pp. 51-66. Trad. para italiano.
5. 1977, Auto da Índia, edição de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Francisco Franco.
6. 1979, «O auto da Índia» de Gil Vicente, edição de Osório Mateus, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 8).
7. 1979, Auto da Índia, edição de Júlio Martins; Cecília Soares; Jaime da Mota. Lisboa, Livraria Didáctica, 2.ª ed.
8. 1979, Auto da Índia, Lisboa, Didáctica Editora. Inclui fac-símile da ed. de 1562.
9. 1980, Auto da Índia, edição de A. Ambrósio de Pina; José Cardoso, Porto, Porto Editora.
10. 1983, Auto da Índia, edição de Mário Fiúza, Porto, Porto Editora. 1.ª ed.: 1975.

¹⁷⁸ CetBase regista 71 espetáculos criados a partir deste texto. Este é um número superado ligeiramente pela *Barca do Inferno* (73 encenações, como citado atrás). O registo vai de 1949 até 2014. Há razões para crer que seja muito maior o número real.

¹⁷⁹ Esta vintena de edições é superada pelas dezenas de encenações.

11. 1984, *Auto da Índia*, edição de María Josefa Postigo Aldeamil; Denis M. Canellas de Castro Duarte. Madrid, Universidad Complutense. Trad. para castelhano.
12. 1986, *Farsa Chamada Auto da Índia*, edição de Luiz Amaro Oliveira, Porto, Porto Editora.
13. 1988, *Índia*, edição de Osório Mateus, Lisboa, Quimera (Vicente).
14. 1991, «Auto da Índia» de Gil Vicente, edição de Manuel Simões, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 60).
15. 1996, *Auto da Índia*, edição de José Cardoso, Braga, APPACDM Distrital de Braga (Humanidades, 44), 2.^a ed. revista e corrigida.
16. 1997, *A Critical Edition of Gil Vicente's «Auto da Índia»*, edição de Constantine C. Stathatos, Barcelona, Puvill (Biblioteca Universitaria Puvill, III. Textos Literarios, 8).
17. 1998, «Auto da Índia» de Gil Vicente: Texto Integral e Análise da Obra, edição de Dulce Pereira Teixeira; Lourdes Aguiar Trilho, Lisboa, Texto, 2.^a ed.
18. 2008, *Auto da Índia*, adaptação de Rosa Lobato de Faria, ilustrações de Marta Martins, Vila Nova de Famalicão, Quasi, col. «Clássicos da Literatura Portuguesa Contados às Crianças», «Biblioteca Tempo dos mais Novos», Série da Helena, 4.
19. 2008, *Farsa de la India*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 41-66. Trad. para castelhano.
20. 2010, *Auto da Índia*, leitura guiada e propostas de trabalho de Ana Paula Dias, supervisão cient. de Carlos Reis, Lisboa, Editorial Presença, col. «Biblioteca do Aluno».
21. 2014, *Auto da Índia*, ilustrações de Rodrigo Prazeres Saias, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária». (pp.145-146).

CAP.II – VOX IN VIDEO

1) *Alma*

Os espetáculos criados a partir de *Alma*, tal como menciona a CETbase são:

1. 1901 *Auto da Alma* TNDMII - Teatro Nacional D. Maria II / Theatro de D. Maria II – Lisboa
2. 28/2/1942, *Auto da alma* Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
3. 29/10/1948, *Auto da alma* TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
4. 9/4/1949, *Auto da alma* Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
5. 25/11/1965, *Auto da alma* Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
6. 22/12/1969, *Auto da alma* TEP - Teatro Experimental do Porto
7. 1/7/2003, *Auto da alma* Comuna - Teatro de Pesquisa
8. 1/7/2003, *Auto da alma* Grupo de Música Popular Canto Firme
9. 7/2/2009, *Auto da alma* Contacto - Companhia de Teatro Água Corrente
10. 9/3/2012, ***Alma*** TNSJ - Teatro Nacional S. João
dramaturgia: Nuno Carinhas, Pedro Sobrado
apoio linguístico: João Veloso
encenação: Nuno Carinhas
preparação vocal: João Henriques
elocução: João Henriques
cenografia: Pedro Tudela
figurinos: Nuno Carinhas
maquilhagem: Marla Santos, Ana Guedes
desenho de luz: Nuno Meira

luz: Filipe Pinheiro, Nuno Gonçalves, José Rodrigues

luz (coordenação): Filipe Pinheiro

desenho de som: Francisco Leal

som: Francisco Leal, João Oliveira

som (coordenador): Francisco Leal

direcção de palco: Rui Simão

direção de cena: Pedro Guimarães

maquinaria: Filipe Silva, Joaquim Marques, Paulo Ferreira,
Adélio Pêra

maquinaria (coordenação): Filipe Silva

auxiliar/es de camarim: Virgínia Pereira

elenco inicial: Alberto Magassela – Diabo; Fernando Moreira – Anjo, Santo Ambrósio; Fernando Soares – Anjo, Igreja; João Castro – Anjo, Outro Diabo; Jorge Mota – Anjo, Santo Agostinho; Leonor Salgueiro – Alma; Miguel Loureiro - Um Peregrino; Paulo Freixinho - Anjo Custódio; Paulo Moura Lopes – Anjo, São Jerónimo.

Quanto às edições individuais de *Alma*, como regista José Camões:

1. [s. a.], «Auto da Alma» de Gil Vicente. Sonetos e Canções de Camões (para o 5.º Ano dos Liceus), edição de Maria Helena Meireles, Porto, Edições ASA (Textos Escolhidos, 3), pp. 7-45.
2. 1918, Auto da Alma, edição de Aubrey F. G. Bell, MLN, 13, pp. 58-77. Ed. bilingue.
3. 1926, Auto da Alma, edição de Augusto C. Pires Lima, Porto, Tip. da Enciclopédia Portuguesa. (2.ª ed., 1967, Porto, Domingos Barreira).

4. 1935, *Das Spiel von der Seele*, edição de Margarete Kühne, Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra. Trad. para alemão.
5. 1943? *Auto da Alma*, edição de F. J. Martins Sequeira, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco (Textos Consagrados).
6. 1945, *Auto da Alma*, edição de Alvaro Ferdinando de Sousa da Silveira, in AA. VV., *Textos Quinhentistas*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, pp. 263-344.
7. 1948, *Auto da Alma*, edição de Eduardo Antonino Pestana e Sebastião Pestana, Lisboa, Studium.
8. [1948], *Auto da Alma*, edição de António Manarte, Porto, Livraria Simões Lopes (Coleção Esfinge, 3).
9. 1949, *Auto da Alma*, edição de António Manarte, in *Textos Anotados de Camões e Gil Vicente: Excertos de «Os Lusíadas». «Auto da Alma». Sonetos e Canções*, Porto, Livraria Simões Lopes.
10. 1949, *Auto da Alma*, edição de Bernardo Gonçalves Neto, in *Camões e Gil Vicente. Interpretação e Comentário*, Santarém, Tip. Silva, 2.a ed., pp. 41-97.
11. 1949, *Auto da Alma*, edição de Eduardo Pinheiro, in *Excertos de Gil Vicente e Camões*, Porto, Livraria Simões Lopes, pp. 19-66.
12. 1950, *Auto da Alma*, edição de João de Almeida Lucas, in *Textos Literários de Gil Vicente e Luís de Camões*, Lisboa, Francisco Franco, pp. 7-48.
13. 1951, *Auto da Alma*, edição de Sebastião Pestana, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura. Inclui fac-símile de 1562. 134.
14. 1952, *Auto da Alma*, edição de Joaquim Oliveira, in *Gil Vicente e «Auto da Alma». Estética e Encenação*, Lisboa, pp. 49-109.
15. 1956, *Auto da Alma*, edição de Reis Brasil, Lisboa, Liceu Nacional de Santarém.

17. 1958, «Auto da Alma» de Gil Vicente e Sonetos e Canções de Camões, edição de Joaquim Simão Portugal e Manuel Francisco Catarino, Porto, Porto Editora, pp. 9-.
18. 1961, Auto da Alma, edição de Júlio Martins e Jaime da Mota, Lisboa, Livraria Didáctica. Inclui fac-símile de 1562.
19. 1962, Auto da Alma, edição de Feliciano Ramos, Braga, Livraria Cruz. 1964, Auto da Alma, edição de Manuel dos Santos Alves, Coimbra, Atlântida (Coleção Estudo, 2).
20. 1965, Auto da Alma, edição de A. Nunes de Almeida, Porto, Aviz.
21. 1970, Auto da Alma, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início.
22. 1974, Auto da Alma, edição de A. Ambrósio de Pina, Porto, Porto Editora. 1980, «Auto da Alma» de Gil Vicente, edição de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 15).
23. 1993, Alma, edição de Maria Jorge, Lisboa, Quimera (Vicente).
24. 1995, Auto da Alma, edição de Osório Mateus, in Textos de Teatro, Amadora, Raiz (Cadernos de Literatura).
25. 1999, Auto da Alma, Sintra, Colares.
26. 2010, «Auto da Alma», in Auto da Barca do Inferno e Auto da Alma [Corroios], Edi9, D. L., col. «Biblioteca Essencial Jumbo».

Sem tomar em consideração as edições e representações em conjunto com outras peças, podemos ver que *Alma* conta com 26 edições individuais do início do século XX até 2010, tendo um número bastante menor de encenações para o mesmo período.

2) Duardos

É muito reduzido o número de encenações desta Comédia, como estão registadas na CETbase:

1. 8/1952, *Farsa do Juiz da Beira + D. Duardos* - Teatro do Povo
2. 25/7/1982 *Dom Duardos* CITAC - Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra
3. 31/5/1996 *A tragicomédia de Dom Duardos* - «TNSJ - Teatro Nacional S. João»

encenação: Ricardo Pais

assistente/s de encenação: Lígia Roque, Pedro Feijó

coordenação de movimento: Né Barros

elocução: Luís Madureira

cenografia: António Lagarto

assistente/s de cenografia: Caroline Ginet, Alexandre Nicolas

elementos cénicos (coordenação): Elisabete Leão

elementos cénicos (assistente): Teresa Baptista

figurinos: Nuno Carinhas

guarda-roupa (coordenação): Cláudia Ribeiro

sapatos: Regina Silva, Rute Relvas

chapéus: Sandra Lima, Marta Helena de Paiva, Paula Pereira

colares: Luís Melo

maquilhagem: Cristina Araújo, Margaret Barbolo

cabeleireiro: Jorge Lima - Cabeleireiros-

música: António Emiliano

canto: Luís Madureira

desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção

direcção de cena: Carlos Miguel Chaves
contra-regra: Filipe Silva
assistente/s de contra-regra: Custódia "Cátia" Esteves
maquinista/s: Jorge Silva, António Quaresma, Lídio
Pontes, Ricardo Silva
coordenação da montagem: Teresa Grácio
confecção das peles: Susana Santos
auxiliar/es de camarins: Eduarda Rodrigues, Ana Maria
Fernandes, Virgínia Pereira, Fátima Roriz
costureira/s: Maria Eduarda Rodrigues, Nazaré
Fernandes, Fátima Roriz
mestra costureira: Celeste Marinho
operação de luz: Miguel Ribeiro
projector de seguir: Abílio Vinhas, Carlos Biana
sonoplastia: Francisco Leal
operação de som: Orlando Azevedo

elenco inicial: Adelaide João – Maimonda, Grimanesa; Alberto
Magassela – Camilote; Emília Silvestre – Olimba, Constança;
João Reis - Dom Duardos; Jorge Vasques – Imperador, Julião,
Patrão; Lígia Roque – Artada; Mário Costa – Primaleão,
Francisco; Micaela Cardoso – Flérida; Né Barros – Amândria;
Paulo Castro - Dom Robusto, João; Catarina Mamede -
Imperatriz, Cupido; Filipe Silva - Animal Selvagem; Paulo
Freixinho – Militar, Homem-Veado; Paulo Oliveira – Militar,
Homem-Veado.

4. 23/9/1998 *Don Duardos* - ?

5. 22/6/2006 *A tragicomédia de D. Duardos* - Companhia Nacional de Teatro Clássico [Espanha]

Notamos que, para cinco encenações, porém, temos um número relativamente grande e internacional de edições:

1. 1942, Tragicomedia de Don Duardos, I. Texto, estudios y notas, edição de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC (Biblioteca Hispano-Lusitana, I).
2. 1942, Tragicomedia de Don Duardos, edição de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC (Biblioteca Hispano-Lusitana, Ia). Texto da ed. mais ampla de 1942 com uma breve introdução, sem notas.
3. 1945, Tragicomedia de Don Duardos, edição de Giovanni Maria Bertini, Torino, Chiantore.
4. 1971, Tragicomedia de don Duardos, edição de Everett W. Hesse e Juan O. Valencia, in AA. VV., *El teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, Alcalá (Aula Magna, 23), pp. 119-98.
5. 1972, Tragicomedia de Don Duardos, in AA. VV., *Antología de teatro del siglo xvi*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, pp. 73-134. Introdução de Federico Sainz de Robles.
6. 1976, Don Duardos, edição de Mary Borelli, Columbia, South Carolina. Trad. para inglês.
7. 1977, Don Duardos, edição de Stephen Reckert, in Gil Vicente: *Espíritu y letra, I. Estudios*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IV. Textos 10), pp. 257-471. Transcrição das duas versões existentes.
8. 1982, Tragicomedia de don Duardos, edição de Alfredo Hermenegildo, in AA. VV., *Teatro español del siglo xvi*, Madrid, SGEL, pp. 115-91. 142

9. 1983, Tragi-comédie de Don Duardos. [Tragicomédia de Dom Duardos], edição de Paul Teyssier, in AA. VV., Théâtre espagnol du XVIe siècle, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 305), pp. 235-69; 880-83; 896-905. Trad. para francês.
10. 1990, Tragicomedia de Don Duardos, edição de Alfredo Hermenegildo, in AA. VV., Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Avila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 171), pp. 215-88.
- 11. 1996, Tragicomédia de Dom Duardos, edição de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia-Teatro Nacional S. João [de Porto]. Trad. para português.**
12. 1996, Tragicomedia de Don Duardos, edição de Armando López Castro, Salamanca, Colegio de España (Biblioteca Hispánica, 32). Inclui fac-símile do texto da Compilação de 1562. (pp.141-142).

3) Físicos

Vejamos os 12 (registos de) espetáculos criados a partir deste texto:

1. 1966, *Auto da Alma + Pranto de Maria Parda + Auto dos Físicos*
GTL - Grupo de Teatro de Letras
2. 17/3/1969, *Silva vicentina* Proscenium - Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritórios do Distrito de Lisboa
3. 8/7/1985, *Farsa dos Físicos* Grupo de Teatro do Externato Frei Luís de Sousa
4. 1987, *Silva vicentina* Grupo de Teatro do Sporting Clube de Portugal
5. 1988, *Auto da Índia + Auto dos físicos* Teatro da Rainha

6. 8/1990, Físicos e farelos CENDREV - Centro Dramático de Évora
7. 7/3/1996, Razões e corações CTA - Companhia de Teatro de Almada
8. 20/4/1997, Auto dos físicos Grupo da Escola Secundária José Afonso
9. 13/5/1997, Auto dos físicos CENDREV - Centro Dramático de Évora
10. 28/12/2004, *Serviço d'amores* «As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más para Todo o Lado», «Teatro Nacional D. Maria II»
11. 10/10/2005, *Ensalada* A Escola da Noite¹⁸⁰
12. 25/9/2014, *Auto dos físicos* A Escola da Noite

Encenação: António Augusto Barros

Elenco:

Filipe Eusébio

Igor Lebreaud

Maria João Robalo

Miguel Magalhães

Sofia Lobo

Elemento Cénico: João Mendes Ribeiro

Figurinos e Adereços: Ana Rosa Assunção

Luz: Rui Valente

Som: Zé Diogo

Apoio vocal: Sofia Portugal

Vídeo: Eduardo Pinto

¹⁸⁰ Este espetáculo, de várias cenas vicentinas, explorava a parte final de *Físicos*, quase uma década antes de representar a peça na íntegra. Podemos ver aqui a razão de se resolver a parte mais intrincada da peça.

Segundo o *Compêndio*, no artigo que venho citando, dispomos apenas das seguintes edições:

1. 1946, *Auto Chamado Farsa dos Físicos*, edição de Alberto da Rocha Brito, Lisboa, Laboratórios de Benfica.
2. 1991, *Físicos*, edição de Maria Jorge, Lisboa, Quimera (Vicente).
3. 2008, *Los Físicos*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 183-217. Trad. para castelhano.

CAP. III – VOX IN VITRO

1) *Mofina Mendes*

A partir de *Mofina Mendes* fizeram-se, até à data, 10 espectáculos¹⁸¹:

1. 1/6/1937, *Auto de Mofina Mendes* - Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
2. 4/3/1944, *Auto de Mofina Mendes* - Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
3. 26/5/1944, *Frei Luís de Sousa (1º acto) + Auto da Mofina Mendes*
Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
4. 9/4/1949, *Auto da Mofina Mendes* - Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
5. 22/2/1964, *Os mistérios da Virgem + Loa para o auto do divino narciso* Casa da Comédia

¹⁸¹ Como aponte na introdução a este capítulo, nenhuma das realizações em vídeo/filme da ESMAE consta da listagem de CETbase. Tratam-se, sem dúvida, de mediações ainda por recensear.

6. 1965, *Auto de Mofina Mendes* - GTF - Grupo Teatral Freamundense
7. 6/1966, *Auto de Mofina Mendes* - TEC - Teatro Experimental de Cascais
8. 5/5/1980, *É menino ou menina?* - A Barraca
9. 19/10/1994, *Os Mistérios da Virgem* - TUP - Teatro Universitário do Porto
10. 27/3/2008, *Os sabores do reino (o azeite - o trigo - o vinho - a pimenta)* TEP - Teatro Experimental do Porto

São modestas as edições deste mistério.

1. 1937, *Auto da Mofina Mendes*, in AA. VV., Centenário de Gil Vicente (†1537-1937). Livro em que se contêm as obras do poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 105-17.
2. 1978, *Auto de Mofina Mendes*, edição de Mário Fiúza, Porto, Porto Editora.
3. 1990, *Mofina*, edição de Maria João Brilhante, Lisboa, Quimera (Vicente).

2) *Rubena*

Temos uma amostra variada de datas e entidades para esta comédia:

1. 17/3/1969, *Silva vicentina* Proscenium - Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritórios do Distrito de Lisboa
2. 5/5/1980, *É menino ou menina?* A Barraca
3. 1987, *Silva vicentina* Grupo de Teatro do Sporting Clube de Portugal
4. 19/4/1991, *Comédia de Rubena* Teatro da Cornucópia
5. 16/5/1993, *Comédia de Rubena* Cena Aberta - Grupo de Teatro de Lisboa
6. 23/4/1994, *Cismeninha e Inês Pereira* Teatro de Animação - Os Papa-Léguas
7. 20/4/2001, *Comédia de Rubena* Baal 17, Companhia de Teatro na Educação do Baixo Alentejo
8. 6/5/2002, *Comédia de Rubena* A Barraca
9. 16/3/2005, *Comédia de Rubena* Alunos do Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema, Alunos do Curso de Realização Plástica do Espectáculo da Escola Superior de Teatro e Cinema, Alunos do Curso de Produção da Escola Superior de Teatro e Cinema
10. 24/6/2014, *A comédia de Rubena* «Teatro da Rainha»

No entanto, para uma das mais extensas peças de Gil Vicente, temos um número reduzidíssimo de publicações, com uma única edição crítica, um comentário crítico e uma tradução:

1. 1965, *Comédia de Rubena*, edição de Giuseppe Tavani, Roma, Ateneo (Officina Romanica, III. Studi e Testi Portoghesi e Brasiliani, II).

2. 1988, *A Comédia de Rubena*, edição de Agostinho Domingues e Santiago Real Peña, Amares, Câmara Municipal de Amares. Con Trad. Para português das falas em castelhano.
3. *Rubena*, edição de Maria João Amaral, Colecção "Vicente", Quimera Editores, Lisboa, 1991 | e-book 2005.

3) *Inês Pereira*

1. 4/6/1937, Farsa de Inez Pereira Companhia Rey Colaço-
Robles Monteiro
2. 19/5/1951 Farsa de Inês Pereira TEUC - Teatro dos
Estudantes da Universidade de Coimbra
3. 17/5/1952 Auto da embarcação do Inferno + Farsa de Inês
Pereira TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de
Coimbra
4. 1957, Farsa de Inês Pereira Teatro Experimental de
Lisboa
5. 31/3/1964, Espectáculo vicentino TEP - Teatro
Experimental do Porto
6. 11/8/1964, Farsa de Inês Pereira Casa da Comédia
7. 30/9/1964, Recital vicentino Casa da Comédia
8. 1965, Farsa de Inês Pereira GTF - Grupo Teatral
Freamundense
9. 30/7/1965, Auto da Índia + Farsa de Inês Pereira Casa da
Comédia
10. 9/5/1967, Farsa de Inês Pereira GTS - Grupo de
Teatro da Sacor

- 11.25/10/1976, Farsa de Inês Pereira de Gil Vicente Teatro
Laboratório de Lisboa - Os Bonecreiros
- 12.30/6/1979, A farsa de Inês Pereira Teatro Popular -
Companhia Nacional 1
- 13.5/5/1980, É menino ou menina? A Barraca
- 14.22/11/1981, Inês Pereira TEAR - Teatro Estúdio de Arte
Realista
- 15.11/1985, Farsa de Inês Pereira Centro Cultural de Évora
- 16.16/4/1986, Farsa de Inês Pereira TEC - Teatro
Experimental de Cascais
- 17.30/4/1988, Farsa de Inês Pereira Arte Viva, Projecto
Teatro
- 18.1985, *Assim se fazem as cousas, Inês* GICC - Grupo de
Intervenção Cultural da Covilhã
- 19.1989, Farsa de Inês Pereira Cegada - Grupo de Teatro
- 20.11/7/1993, Farsa de Inês Pereira TAS - Teatro
Animação de Setúbal
- 21.28/3/1994, Farsa de Inês Pereira A Escola da Noite
- 22.23/4/1994, Cismeninha e Inês Pereira Teatro de Animação -
Os Papa-Léguas
- 23.1995, Farsa de Inês Pereira «Academia Contemporânea
do Espectáculo»¹⁸²
- 24.4/11/1995, A farsa de Inês Pereira Filandorra - Teatro do
Nordeste
- 25.1997, Farsa de Inês Pereira Pequeno Teatro
- 26.11/1998, Rapsódia vicentina ACTA - A Companhia de Teatro do
Algarve
- 27.2/3/2000, O monstro verde

¹⁸² Projeto escolar.

- 28.15/10/2001, Gil's lovers
- 29.4/10/2000, Farsa de Inês Pereira VicenTeatro
- 30.25/7/2002, A farsa de Inês Pereira Grupo de Teatro de Amadores da UBATI (Universidade Bracarense da Terceira Idade)
- 31.9/8/2002, A farsa de Inês Pereira «Corifeu», «Grupo de Teatro do Círculo Católico de Operários»
- 32.30/10/2002, Farsa de Inês Pereira A Barraca
- 33.21/2/2003, A farsa de Inês Pereira ADECAM - Associação para a Defesa e Desenvolvimento do Campo Grande
- 34.6/12/2003, Farsa de Inês Pereira Companhia Municipal de Teatro de Mafra
- 35.28/12/2004, Serviço d'amores «As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más para Todo o Lado», «Teatro Nacional D. Maria II»
- 36.12/3/2007, Beiras (A farsa de Inês Pereira, A farsa do Juiz da Beira, Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela) [leitura encenada] «TNSJ - Teatro Nacional S. João»
- 37.17/10/2007, *Beiras* «TNSJ - Teatro Nacional S. João»

Quanto a publicações, temos registo de 21 edições individuais de *Inês Pereira* no século XX/XXI:

1. 1922, Auto de Inês Pereira, in Carolina ichaëlis de Vasconcelos, Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina, Madrid, Centro de Estudios Históricos. Edição fac-similada do folheto do século xvi, [s. l.], [s. i.], [s. a.], conservado na Biblioteca Nacional de Madrid (R-4.051).
2. 1937, Farsa de Inez Pereira, in AA. VV., Centenário de Gil Vicente (†1537-1937). Livro em que se contém as obras do poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares,

- realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 133-54.
3. 1941, Farsa de Inês Pereira, edição de Marques Braga, in *Actividade Dramática de Gil Vicente e «Farsa de Inês Pereira»*, Lisboa, Cosmos (Biblioteca Cosmos, 9), pp. 85-127.
 4. [1941], Farsa de Inês Pereira, edição de Francisco Torrinha; Augusto César Pires de Lima, Porto, Domingos Barreira (Coleção Portugal, 11).
 5. 1944, Auto de Inês Pereira, edição de Anselmo Braamcamp Freire, in *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*, Lisboa, Revista Ocidente, pp. 473-98, 2.^a ed. rev. Inclui a transcrição paralela dos textos de 1562 e do folheto do século xvi, [s. l.], [s. i.], [s. a.], conservado na Biblioteca Nacional de Madrid (R-4.051).
 6. 1952-1954, Auto de Inês Pereira, ed. I. S. Révah, «Édition critique de l'Auto de Inês Pereira», BHTP, n.º 3, 1952, pp. 196-265; n.º 4, 1953, pp. 75-119, 239-90; n.º 5, 1954, pp. 227-323.
 7. 1953, Auto de Inês Pereira, edição de Paulo Quintela, [Lisboa], Artis (Obras Primas da Literatura Portuguesa. I. Gil Vicente, I).
 8. 1955, Auto de Inês Pereira, edição de I. S. Révah, in *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente, II: Edition critique de l' «Auto de Inês Pereira»*, Lisboa, Institut Français au Portugal, pp. 124-268.
 9. 1956, Farsa di Inês Pereira, edição de Giuseppe Carlo Rossi, in AA. VV., *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia, pp. 93-119. Trad. para italiano.
 10. [196...], Auto de Inês Pereira, edição de Luiz Francisco Rebello, in AA. VV., *Teatro português. Das Origens ao Romantismo*, Lisboa, pp. 41-6.

11. 1970, *A Farsa de Inês Pereira*, edição de Maria da Conceição Gonçalves, Porto, Início.
12. 1974, *Farsa de Inês Pereira*, edição de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, Emp. Literária Fluminense.
13. 1975, *Farsa de Inês Pereira*, edição de Albano Monteiro Soares, Porto, Porto Editora.
14. 1992, «Auto de Inês Pereira» de Gil Vicente, edição de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Comunicação (Textos Literários, 62).
15. 1994, *Farsa di Ines Pereira*, edição de V. Caratozzolo, Parma, Pratiche. Ed. bilingue em português e italiano.
16. 1998, Auto de Inês Pereira, in AA. VV., *Biblioteca Virtual dos Autores Portugueses*, [Lisboa], Biblioteca Nacional de Lisboa. CD-ROM. Coordenação científica de Ivo Castro, Teresa Amado, Cristina Almeida Ribeiro e Paula Morão.
17. 2003, Auto de Inês Pereira, edição de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Duarte Reis. Inclui ed. fac-similada do folheto da Biblioteca Nacional de Madrid (R-4.051).
18. 2006, *Farsa de Inês Pereira*, ilustrações de Artur Correia, Lisboa, Bertrand, D. L.
19. 2008, *Inés Pereira*, edição de Manuel Calderón, in *Las Farsas*, Ediciones Antígona, Madrid, pp. 133-181. Trad. para castelhano.
20. 2014, *Farsa de Inês Pereira*, ilustrações de Ângela Vieira, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária».
21. 2015, *Farsa de Inês Pereira*, ed. Carlos Reis, Porto, Porto Editora, col. «Educação Literária».

Este número de edições de *Inês Pereira* equivale à soma de edições individuais de *Índia* para o mesmo período.

Nota final: Com dados que ainda não estão disponíveis no CETBase, podemos, ainda assim, verificar que os encenadores e teatros atuais põem em cena, nos mesmos palcos e elencos, tanto peças de Beckett como peças de Vicente. A título de exemplo, tivemos na temporada 2021-2022 do Teatro Nacional S. João a seguinte sequência de espetáculos de produção própria (com o mesmo elenco, chamado de "quase residente"): 10 – 19 dez 2021, *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, encenação de Gábor Tompa; 7 – 22 jan 2022, *O Balcão*, de Jean Genet, encenação de Nuno Cardoso; 16 mar – 3 abr 2022, *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente, encenação de João Pedro Vaz. Vemos como, no espaço de três meses apenas, no mesmo palco e com as mesmas vozes, para um mesmo público, coabitam dois nomes maiores do Teatro do Absurdo com a última peça de Gil Vicente.

Anexo 2 Inventariação Preliminar de Registos Videográficos Vicentinos

Recolhem-se informações acerca de filmes e vídeos de A Escola da Noite, Teatro Nacional São João, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Portugal) e Ana Zamora (Espanha)¹⁸³

A Escola da Noite

Auto da Índia; Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra; Farsa de Inês Pereira; Uma visitação; Pranto; Auto da visitação e outras cousas que por cá se fizeram; Almocreves e outras cousas que se fizeram em Coimbra em 1527; O juiz da Beira; Ensalada; Auto da Índia – aula prática; Bonecos e farelos; Embarcação do Inferno. (Arquivo local)

Auto dos físicos (DVD)

Teatro Nacional São João

Barcas; Auto da Visitação; Beiras (leitura encenada); Beiras; Breve Sumário da História de Deus (Arquivo local)

A Tragicomédia de Dom Duardos (Cassete VHS); Alma (DVD).

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

As Barcas; O Auto Pastoril Português; A tragicomédia da Serra da Estrela; O Juiz da Beira (duas versões); O Auto da Índia; A Farsa de Inês Pereira; O Auto da Fama; A Comédia de Rubena (duas versões); O Pranto de Maria Parda (duas versões); O Auto da Visitação; O Auto dos Físicos; Lusitânia; As Ciganas. Mofina Mendes, Auto da Feira, Velho da Horta; Floresta de Enganos (duas versões) (Arquivo local).

Ana Zamora

Auto de la Sibila Casandra; Auto de los Cuatro Tiempos; Tragicomedia de Don Duardos; Tragicomedia llamada Nao d'amores. (Em Teatroteca).

¹⁸³ Não se abordou os espetáculos vicentinos da encenadora espanhola pela sua divergência acerca dos tópicos eleitos. Contudo, será incontornável a inserção das mediações videográficas do seu teatro em um arquivo futuro.