



Representa se na obra seguinte hũa prefiguracã fobre
 a regurosa aculçã que os anjos fazem a todas as
 almas humanas, no póro que per morte de seus terrestres
 corpos se partem. E por tratar desta materia, põe o autor
 por figura que no dito momento ellas chegão a hum pro-
 fundo braço de mar, onde ellam dous barreis, hum delles
 passa pera a gloria, o outro pera o purgatorio. He reparti-
 da em tres partes. E de cada embarcaçã hũa cena. Esta
 primeyra he da viagem do inferno, trata se pollas figuras
 seguintes. Primeyramente a barca do inferno,
 arraiç & barqueyro della diabos. Barca do
 parayso, arraiç & barqueyros
 della anjos.

Maria José Andrade Pinheiro Lázaro da Silva Correia

Imagens do Clero na obra de Gil Vicente

Dissertação de Mestrado em História, na área de especialização em Idade Média, orientada pela Professora Doutora Maria Alegria Fernandes Marques e coorientada pelo Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Imagens do Clero na obra de Gil Vicente

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Imagens do Clero na obra de Gil Vicente
Autor	Maria José Andrade Pinheiro Lázaro da Silva Correia
Orientador	Maria Alegria Fernandes Marques
Coorientador	José Augusto Cardoso Bernardes
Área científica	2º Ciclo em História
Júri	Presidente: Professor Doutor António Resende de Oliveira Vogais: Professora Doutora Maria Margarida Ribeiro Garcez da Silva Ventura Professora Doutora Maria Alegria Fernandes Marques
Especialidade	Idade Média
Data	29-10-2014
Classificação	16 valores
Imagem da capa	Representações seiscentistas das figuras teatrais de Gil Vicente (cfr. p.71)



Para ti Guida,
vai o meu agradecimento, onde quer que te encontres.
Foste tu a razão de eu me ver a braços com este trabalho,
no qual me inscreveste à minha revelia.
Estou certa que ficarás orgulhosa por o ter levado até ao fim.
Um beijo Amiga, e um até sempre.

À minha querida Mãe,
agradeço, igualmente, a força e o incentivo que me transmitiu,
em momentos mais difíceis, nunca deixando de acreditar que
a minha valorização pessoal chegaria a um bom termo.
Um beijo Mãe.

Para o meu filho,
um beijo cheio de carinho.

AGRADECIMENTOS

Dizia *Madre Teresa de Calcutá*, “Por vezes sentimos que aquilo que fazemos não é senão uma gota de água no mar. Mas o mar seria menor se lhe faltasse uma gota”, no entanto, para concretizarmos, seja o que for, essa “gota” provem da ajuda e do contributo dos que nos rodeiam para que o nosso sonho se possa realizar. Agradeço a todos os que me ajudaram a tornar o mar um pouco maior, contribuindo para a minha realização pessoal, tornando-a possível nesta dissertação que hoje termino.

Agradeço à Senhora Professora Doutora Maria Alegria Fernandes Marques, minha orientadora, cujas aulas despertaram o meu interesse na área relacionada com o estado clerical, servindo de incentivo para a realização deste mestrado. Igualmente, não pude ficar indiferente ao contributo dos seus exaustivos trabalhos de investigação para o tema que desenvolvi, enquanto reputada autoridade internacional neste âmbito. Para além disso, a sua simpatia, conceituado valor pedagógico, paciência e tolerância em relação à minha limitação de conhecimentos nesta área, a disponibilidade enquanto Professora, a intervenção a cada momento que necessitei, realçando o valor da sua componente humana, sensibilizaram – me e estimularam a minha dificuldade, por motivos profissionais, e a vontade para levar a bom termo este trabalho.

Os meus sinceros agradecimentos ao meu coorientador, Senhor Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, que prontamente se disponibilizou, quando solicitei a sua ajuda, em me auxiliar no assunto sobre o qual o meu trabalho tem igualmente incidência, área em que é considerado um dos maiores estudiosos da nossa época.

Resumo:

A presente dissertação procura dilucidar a imagem do clero apresentada e representada por Gil Vicente no seio da sua obra teatral. Para tal o texto aborda, de modo geral e sucinto, o contexto político, social, económico, religioso e cultural de Portugal entre os séculos XV e XVI, enquadrando assim a ideologia reinante no momento da criação do poeta-ourives. Contudo, como o objeto de estudo é o clero, tal como foi percecionado pelo pai do teatro nacional, a nossa atenção recaiu sobre a formação e a originalidade da obra teatral vicentina, por um lado e, por outro, sobre a análise de quatro autos exemplares, pela sátira e acutilância crítica, do olhar vicentino sobre os membros da Igreja.

Abstract:

The present dissertation intends to clarify the clerical image presented and represented by Gil Vicente amidst his theatrical work. In this case the text approaches, in a general and resumed manner, the political, social, economical, religious and cultural Portuguese context between 15th and 16th centuries, thus framing the reigning ideology of the poet-goldsmith's creative time. Nevertheless, since our object of study is the clergy as it was perceived by our national theater founding father, our attention fell, on the one hand, on Vicente's theatrical work formation and originality, and on the other hand on the analysis of four exemplary plays of Gil Vicente's satire and pungent critic over the Church members.

ÍNDICE

Introdução	p. 7
1. Contexto sociocultural	p. 9
1.1. O clero no século XV	p. 12
1.2. Renascimento, Humanismo e a especificidade portuguesa	p. 18
2. Gil Vicente – vida e obra	p. 27
3. O Clero na obra de Gil Vicente	p. 45
3.1. Sinopse das obras seleccionadas	p. 48
3.1.1. Romagem dos Agravados	p. 48
3.1.2. Auto dos Físicos	p. 53
3.1.3. Auto da Barca do Inferno	p. 56
3.1.4. Clérigo da Beira	p. 59
Conclusão	p. 67
Anexos	p. 68
Bibliografia	p. 80

INTRODUÇÃO

Portugal foi no início do séc. XVI o local mais apetecível para todo o tipo de pessoas. Foram várias as circunstâncias que para tal contribuíram, desde logo com a empreitada dura, difícil e ousada dos Descobrimentos, tornando-se Lisboa o centro das atenções. Por esta razão assistimos a uma afluência sem precedentes, quer por parte dos nobres, quer pelos camponeses, que viam na capital uma forma de tentarem a sua fortuna. A corte era um dos locais procurados e a ida para a Índia tornou-se um verdadeiro ópio para estes grupos sociais. A tentação de riqueza fácil foi o motivo deste êxodo, que deixa o interior completamente desertificado. Os portugueses sempre desejosos de novidades¹ fixaram a sua atenção no Oriente, esquecendo praticamente Portugal. Esta situação vai levar a uma degradação da estrutura societária, uma vez que no seu interior encontramos uma peculiar mistura de condições ideológicas que a espartilham. Por um lado, vive-se ainda um contexto sociomental medieval, com suas estruturas político-económicas de sistema feudal, bem como espiritualmente a sociedade está ainda imersa numa teologia teocêntrica de enorme vigor, pelo que a organização se balança entre dois pólos de poder de enorme influência na configuração do país; por outro lado, os Descobrimentos e os ecos de duas «novas ordens» estético-ideológica, bem como científica e económica, irão pautadamente abalar o senhorialismo e a Igreja. Falamos, pois, do Renascimento e do Humanismo, os quais terão sua expressão particular em cada estado-reino, configurando de outro modo o lugar do homem no Universo e a sua relação com o mundo, como também o surgimento de uma burguesia que aos poucos e poucos vai conquistando um poderio financeiro inigualável, introduzindo-se em quase todas as relações sócioeconómicas alcançando a corte.

É, portanto, neste contexto de transição que encontramos a figura singular que foi o poeta-ourives Gil Vicente, ele próprio um exemplo, através da sua arte, da produção de uma obra literária única no contexto Ibérico, atrasada comparativamente aos grandes centros culturais, económicos e religiosos como a Itália, a França, a Inglaterra ou, dentro da Península, a Catalunha, da transição, sabendo acolher os novéis conhecimentos provindos dos Descobrimentos e de algum humanismo, como igualmente as formas para-teatrais populares e áulicas então em voga ou circulando por esses mesmos centros irradiantes de cultura. Porém, como veremos, a sua mentalidade está completamente imersa na Idade Média; o modo como se posiciona na sociedade, talvez por proximidade com a corte, talvez pela sua educação, não se coaduna com a radicalidade de certas tomadas de posição ideológica do Renascimento e do Humanismo. O mundo rege-se por uma certa ordem natural submetida às leis do Tempo e de Deus, a qual determina o funcionamento de cada ser, a sua posição na escada hierárquica social, os seus modos comportamentais e atitudes

1 Estavam cheios de “nuvidades” diz Afonso de Albuquerque numa carta ao Rei D. Manuel em 1552. *Cartas*, 4º vol., LX, 1884-1910.

existenciais avessa à mudança drástica (capítulo 2). Para percebermos a influência de tal ideologia abordaremos a organização clerical no século XV (capítulo 1.1), que caracteriza o enquadramento espiritual em que Gil Vicente nasceu, confrontando-a com a revolução renascentista e a especificidade portuguesa (capítulo 1.2.).

A importância da Igreja e do pensamento religioso foi determinante na evolução do nosso poeta, quer como homem, no sentido geral de membro de uma sociedade cumprindo certas funções para a organização da mesma, quer como artista, em sentido particular, pois através da sua escrita e das suas representações poderia exercer ativamente uma crítica de enorme influência, tomando partido da sua excepcional imaginação, do seu acutilante olhar sobre os desvios, as falhas e faltas éticas das mais altas instâncias e da sua proteção real. Por essa razão a mordacidade da sua veia satírica aponta bastas vezes para a insolvência das normas religiosas, a usura em que caiu, a soberba e a venalidade de tantos dos seus membros que minavam a orientação e o dever espiritual do cristianismo. De modo a esclarecermos essa crítica abordaremos quatro autos do autor, nos quais nos pareceu evidente a desolação de Gil Vicente e intentámos elucidar a imagem do clero no seu teatro.

1. CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

A literatura portuguesa da Idade Média foi marcada por fatores de ordem social, política, cultural, nem sempre de forma semelhante à da restante Europa, porém, com alguns pontos comuns.

Dentro do contexto histórico medieval, devem salientar-se alguns aspetos. Em primeiro lugar, a existência de um sistema feudal, determinando uma organização social assente na relação de vassalagem dos vassallos face ao senhor. A península encontrava-se condicionada pela Reconquista Cristã, que obrigava o rei a manter uma maior descentralização devido à atividade guerreira a que esta situação conduzia. Pode caracterizar-se a sociedade medieval peninsular como sendo basicamente rural. O contacto com a restante Europa era favorecido pelo movimento das cruzadas, da Reconquista Cristã e as peregrinações a Santiago de Compostela, um dos centros culturais mais fervorosos. Havia uma atividade económica e mercantil, efetuada ao longo das vias que cruzavam o reino, a caminho da Galiza ou de Castela, pelas antigas vias romanas; e, à medida que a costa ficava livre de piratas muçulmanos, toda a via marítima ocidental ao longo do continente Africano se revelou como o primordial caminho de comercialização.

Por outro lado, convém ter presente a pautada transformação da língua, que fazia com o que havia de ser a língua portuguesa teimasse em surgir, a todo o momento. O povo, guiado pelas suas necessidades e lutas quotidianas, foi aos poucos e poucos moldando a língua naturalmente falada, modelagem essa que se disseminou ao longo da estrutura social. Os notários-clérigos, aqueles que durante séculos tiveram o privilégio da sabedoria da escrita e o monopólio da sua execução, não foram capazes de resistir às novas formas dessa língua popular e à sua vitalidade. Sem omitir que, cada vez mais, muitos deles esqueceriam o latim, deixando de reconhecer e compreender as estruturas lexicais da sua versão clássica.

Ora, todas estas condições históricas vão interagir com a produção literária da época. No lirismo trovadoresco, sobretudo nas *cantigas de amigo*, encontram-se com frequência alusões a estes temas de cariz quotidiano, refletindo essas mesmas vivências, v.g. as saudades que uma donzela demonstra pelo amigo que se encontra ao serviço do rei, no fossado, bem como em peregrinação a lugares sagrados de ambiente rural. As *cantigas de amigo* são composições de carácter simples e popular, nas quais se afluam, com facilidade, a afetividade medieval das terras do Noroeste peninsular, Galiza e Portugal, bem como nelas se encontra a tradução de sentimentos, por vezes em simplicidade encantadora e, ainda, alusões a práticas do quotidiano, quer religiosas, quer simples costumes populares². A par delas, muito diferentes na forma e no estilo, embora também de temática amorosa, mas de influência estrangeira, provençal, mais tardia, estão as *cantigas de amor*.

2 Marques, Maria Alegria e Soalheiro, João, *A corte dos primeiros reis de Portugal. D. Afonso Henriques, D. Sancho I, D. Afonso II*, Gijón, Ed. Trea, 2008, p. 428.

Paralelamente, ainda, encontra-se um outro tipo de poesia, a que se conhece sob o nome de *cantigas d'escárnio e maldizer* que, fazendo jus ao seu nome, é recheada de formas de maledicência, ou não pretendessem, os seus autores, colocar aos olhos de todos e criticar a vida e os costumes sociais, no que eles tinham de mais humano e de satírico, mas também oferecê-las como objeto de reflexão e correção de costumes.

De qualquer modo, o facto de, hoje, os estudiosos não se inclinarem para ver em D. Sancho I um cultor da arte poética, não obsta a que, como referimos, se tenha por certo que a corte dos nossos primeiros reis foi frequentada por trovadores e jograis.

Os trovadores também aí acorriam, quer pelas suas origens e relações sociais, quer pelo apreço em que a corte os teria, bem como à arte que praticavam, nomeadamente, o bispo do Porto, D. Martinho Rodrigues, um feroz opositor ao rei D. Sancho I. E, numa qualquer ocasião, até festiva, por ela poderão ainda ter passado o galego Fernando Pais, de Talamancos, que veria uma filha casada com um sobrinho de João Fernandes, de Límia; Fernando Rodrigues, de Calheiros, compositor satírico e de graciosas e melodiosas cantigas de amigo, mas um pouco mais tardio (com obra atribuída desde o final do reinado de D. Afonso II); Aires Soares, Aires Moniz e o seu parente Diogo Moniz, ainda Paio Soares, de Taveirós, o indiciado autor da muito estudada *cantiga da garvaia*.

A lírica trovadoresca foi também influenciada, especialmente no caso das cantigas de amor e de escárnio e maldizer, pelos trovadores provençais, porque havia inter-relação nos reinos peninsulares, especialmente entre Portugal e a França, sobretudo as suas regiões do Sul. O ambiente cortês que caracteriza a poesia provençal da altura, uma das mais florescentes da Europa, reflete-se também na literatura peninsular.

Nesta primeira fase da literatura medieval encontramos uma literatura peninsular, e não especificamente portuguesa. Apenas numa época mais tardia a afirmação da independência nacional se vai refletir de forma marcada na literatura.

A vida cultural na Idade Média passava por meios muito específicos. As universidades e os mosteiros eram os grandes focos da cultura erudita, constituindo um meio de difusão de ideias através de contactos mantidos entre os seus membros. Nestas instituições eram copiadas as grandes obras de referência do pensamento e da literatura do mundo antigo e medieval. Aqui adquirem relevo os mosteiros, principalmente o de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça.

Em 1290 D. Dinis fundava o Estudo Geral de Lisboa. O desenvolvimento das universidades, a partir dos séculos XIII e XIV, veio multiplicar os centros de reprodução de manuscritos. Por seu turno, a cultura popular e profana assentava na transmissão oral, na qual o papel dos jograis e músicos era de especial importância espalhando narrativas lendárias ou históricas, cantigas e outras composições literárias pelas feiras e castelos senhoriais. Por este motivo os seus textos estavam

ligados à vida de toda a população, não só das camadas populares, mas também da nobreza.

Desde muito cedo que a corte régia terá sido lugar de acolhimento de trovadores em busca de um público que os apreciasse e os recompensasse. A corte de D. Afonso Henriques deve tê-los conhecido, como a um certo Marcabrun de Gasconha, embora seja mais frequente e mais bem conhecida a sua presença na corte de seu filho e herdeiro, D. Sancho I. Hoje e em virtude dos estudos dos especialistas da matéria³, admite-se que o mais antigo trovador galego-português de nome conhecido é o português João Soares, de Paiva⁴. Foi autor contemporâneo de D. Afonso Henriques e, naturalmente, um possível frequentador da corte de D. Sancho I e da de D. Afonso II, bem como da de Aragão, de cujo rei foi vassalo e a quem dirigiu um sirventês político. Cultivou a poesia satírica e as cantigas de amigo, estas últimas hoje desconhecidas. Muitos outros frequentariam os espaços régios, por maior ou menor espaço de tempo ou mais ou menos vezes, até por arrastamento dos seus círculos, dos quais não ficaram nome. Pelo certo, fica a presença de dois indivíduos na corte de D. Sancho I, *Acompaniado* e *Bonamis*, que se reconheciam bobos do rei e se comprometiam a representar-lhe um arremedilho, como agradecimento da doação que o rei lhes fazia, pelo mesmo documento⁵.

Numa fase mais tardia da Idade Média, depois da Reconquista, a vida cortesã tornou-se mais intensa, concentrando-se em torno do rei. A corte, itinerante durante muito tempo, passa a constituir um ponto de referência e prestígio superior aos senhorios individuais/feudais. De par com a evolução estilística que se assinala nas *cantigas*, com a preferência a recair sobre as *cantigas de amor*, em detrimento das *de amigo*, assinala-se uma mudança paulatina na vida da corte, tornando-a, a pouco e pouco, mais requintada, conduzindo a uma seleção de compositores que alcançavam a possibilidade de lhe aceder. A corte seria, cada vez mais, um lugar para os melhores, sem palco para os cantadores de rua⁶.

De forma geral, começa uma fase de afirmação do poder central devido a uma «sedentarização» da corte, dando início, igualmente, a um processo de conflitos entre a estrutura feudal e o desenvolvimento de um grupo mercantil burguês poderoso e das cidades, em detrimento da sociedade rural e guerreira, existente até então. Em Portugal, este processo vai ligar-se a acontecimentos históricos do país.

Também os senhores reuniriam as suas cortes, maiores ou menores, conforme o seu lugar na hierarquia da sociedade. Seria o caso de D. João de Aboim, no seu paço de Portel; e o conde D.

3 À frente de todos, António Resende de Oliveira, que renovou, verdadeiramente, os estudos sobre a matéria.

4 Ver *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, vd. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.). Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 361-362, s.v. “Johan Soarez de Pávia”.

5 Marques, Maria Alegria e Soalheiro, João, *op. cit.*, p. 412-413.

6 Marques, Maria Alegria e Soalheiro, João, *op. cit.*, p. 432.

Pedro, nos vários paços por onde decorria a sua vida⁷.

Contudo, é imperativo não esquecer um outro campo em que as letras brilharam na Idade Média, o qual teria uma enorme importância na formação da sociedade. Referimo-nos a uma literatura de «exemplo e proveito», onde as hagiografias desempenhavam um papel de primeiro plano⁸. Embora escritas em latim, é muito possível que fizessem parte de um fundo cultural, o qual seria mais ou menos conhecido sobretudo pelas camadas elevadas da sociedade. Mas, como em tudo, é igualmente muito provável que, lentamente, as suas «histórias», isto é, os seus episódios mais significativos passassem a integrar o imaginário popular, através do seu conhecimento e da sua reprodução pelos poetas – cantadores ambulantes que percorreriam as vilas e as cidades, já para não falar de algum clérigo mais ilustrado que os trouxesse à sua prédica⁹.

1.1. O CLERO NO SÉCULO XV

Já ficou demonstrado que o clero teve papel ativo na preparação intelectual da sociedade portuguesa, pelo menos nos setores mais privilegiados, que se lhe abriam com mais facilidade, ou nas cidades e vilas mais importantes do reino. Mas a sua função na sociedade era a oração por todos os estados sociais, de modo a alcançarem a salvação para todos os homens.

Na Idade Média e no advento do mundo moderno grande número de homens (e mulheres) dedicados à vida religiosa viviam em mosteiros. Estavam sujeitos a uma vida de clausura e a votos de castidade, pobreza e obediência. Era o clero regular, que pertencia a diversas instituições, algumas delas alojadas em Portugal desde os primórdios do reino, como os Beneditinos, Cónegos Regulares de Santo Agostinho e Cistercienses, para referir os principais. No século XIII entraram os frades Mendicantes, Franciscanos e Dominicanos, que depressa ganharam o coração do povo, principalmente os primeiros, pela sua pobreza e maneira de viver, tão próxima ao povo e aos seus problemas.

Desde cedo o clero viu as portas da corte régia abrirem-se-lhe. Os altos dignitários eclesiásticos do reino, bispos das dioceses, abades e priores dos principais mosteiros, mestres das ordens militares seriam homens de comparência certa na cúria, seriam presença assídua na corte, ou porque fossem chamados pelo rei, ou porque procurassem, aí, a resolução de algum problema das

7 *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, vd. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.). Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 354-355 e 521-523, s.v. “Johan Peréz d'Avoin” e “Pedro de Portugal, Conde de Barcelos”, respectivamente.

8 Embora reconheçamos, de plena consciência, a importância da emergência do género narrativo na literatura portuguesa, não o abordaremos uma vez que não está directamente ligado ao tema que pretendemos tratar.

9 Vd, Nascimento, Aires A., *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra: vida de D. Telo, vida de D. Teotónio, vida de Martinho de Soure*, Lisboa, Edições Colibri, col. Edição crítica de textos latinos, 1998; Nascimento, Aires A., *Vida de S. Fr. Gil de Santarém por Frei Baltazar de S. João*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989; Celanova, Ordoño (ed. Díaz y Díaz, Manuel C. et al.), *Vida y milagre de San Rosendo*, La Coruña, Fund. Barrié de la Maza, col. Galicia historica, 1990.

suas instituições. Por outro lado, deve também referir-se que outros homens do clero aí marcavam a sua presença. Eram aqueles que desempenhavam funções nos serviços da corte do rei. Tais serviços não eram apenas aqueles que lhes eram específicos pela sua natureza, isto é, quando eram capelães da capela real e oficiavam os serviços litúrgicos. Pelo seu saber e pela sua formação intelectual, os clérigos desempenhavam tarefas específicas em que o seu saber intelectual era o fundamental para as funções exercidas. A função de chanceler foi uma, a mais importante, das que os clérigos desempenharam na corte dos nossos primeiros reis. Ela exigia conhecimento de conteúdos técnicos próprios, a *scientia*, como bem notou Leontina Ventura¹⁰.

Além desta, como dissemos, a mais importante, os clérigos podiam exercer – e exerciam – todo o tipo de funções e cargos fora das suas obrigações eclesiásticas, devido ao seu conhecimento nas mais variadas matérias. Além de chanceleres-mores do reino, vamos encontrá-los em lugares como conselheiros do rei, físicos, escrivães da puridade (secretários do rei), embaixadores¹¹. As suas funções foram-se alterando também à medida que o tempo foi passando e, na sociedade, surgiam outros que ganhavam também lugar ao lado do rei, os letrados, membros da burguesia que estudava direito romano nas Universidades e que se afigurava, no seu conjunto, como um grupo exceccionalmente bem preparado para as tarefas do estado.

Por todos estes motivos, a missão que o clero deveria desempenhar por força das características específicas do seu estatuto social, era, na maior parte das vezes, relegada para segundo plano. Algumas vezes, por estas precisas razões, não era fácil o acesso aos cargos mais elevados da hierarquia eclesiástica. A eleição dos bispos e a dos abades dos mais importantes mosteiros passou a ser disputada e, muitas vezes, perfilavam-se candidatos que contavam com a simpatia ou auxílio mesmo do rei.

Por outro lado, tudo isto justifica também a liberalidade de alguns reis relativamente a alguns dignitários eclesiásticos do seu reino.

Visto pelo lado do clero, tudo isto ajuda a compreender que ele, nesta época, vivesse de forma semelhante ou melhor do que a nobreza, auferindo socialmente de direitos iguais ou superiores, em manifesto desvio da sua condição de servidor de Deus e da Igreja. Viviam rodeados de subalternos, clérigos menos categorizados na hierarquia e também por leigos. Eram “senhores” de terras que lhes tinham sido doadas pela Coroa, por fiéis ou pelas instituições; e pelo estatuto de “senhor” auferiam dos direitos que lhes eram devidos pelos bens territoriais e dos bens provenientes da jurisdição que possuíam¹². E desse estatuto que foi ganhando, o alto clero não usufruía apenas de

10 Ventura, Leontina, *A nobreza de corte de D. Afonso III*, tese de doutoramento em História pela Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 1992, vol. I, p. 88-95.

11 Oliveira Marques, A.H. de, “Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV” in *Nova História de Portugal*, Vol. IV, Lisboa, Editorial Presença, Lda, 1986, p. 233.

12 *Ibid.*, pp. 234-235.

riqueza e bem-estar. A riqueza levava facilmente à luxúria e o bem-estar à arrogância e ao esquecimento da sua função na sociedade e das suas obrigações para com os fiéis que lhes estavam confiados. Só uma pequena parte do clero se equiparava aos grandes senhores, vivendo com os seus subalternos próprios que os serviam como se de senhores feudais se tratassem. Os restantes dispunham de rendimentos baixos e equiparavam-se ao nível das camadas mais populares, sendo o exemplo dos frades, dos monges, dos abades de pequenos mosteiros e do cura das paróquias.

A conjuntura económica, segundo Le Goff, sofre uma expansão significativa durante a Idade Média com o aumento populacional, que se verifica a partir do séc. XI até meados do séc. XVI (embora não tenha sido linear), sendo a evolução proporcional na produção agrícola que leva ao aumento do comércio e conseqüentemente do poder económico, aumentando os salários.

Vamos observar a ascensão de um grupo que vai passar a ter uma vida mais confortável devido à sua situação económica e, pelo estatuto que o dinheiro lhe vai proporcionar, verificamos o aparecimento de um grupo social burguês em todo o seu esplendor.

Face às transformações no estatuto clerical, também a burguesia começou a dar os seus filhos para o clero e a desejar os altos cargos para eles. Representavam um sinal da sua riqueza, do seu poder económico e do seu triunfo social.

Porém, no meio de tudo, esquecia-se a razão fundamental do clero. Este quadro agrava-se no séc. XIV, com a crise que a sociedade viveu. A fome e a peste tornaram a vida cada vez mais difícil. A última, a peste, levava os homens a questionar a vida, o futuro, a fé, a Igreja. A segurança que o homem tinha tido ainda há bem pouco tempo, no séc. XIII, com um universo marcado pela fé, pela presença de Deus, pela força da Igreja, sustido num sentimento teocrático, dava sinais de fragilidade.

O panorama que se conhece do clero português, por este tempo, não diferia do resto da Cristandade, ou seja, afigurava-se nada agradável. As informações mais seguras sobre a vida do clero português no final da Idade Média provêm do próprio clero, através das normas que ele mesmo propunha para tentar remediar os males que via afligi-lo como um dos esteios fundamentais da sociedade. Tratou-se de normas produzidas nos sínodos, assembleias periódicas dos bispos com o clero da sua diocese, momentos privilegiados de contacto entre o antístite e o seu clero, realizando-se um balanço da vida religiosa da diocese¹³, nos quais o bispo procurava “adaptar a sua legislação às necessidade do tempos, para dar novo incremento à vida religiosa, renovar a disciplina eclesiástica, corrigir abusos e a novos males aplicar novos remédios”¹⁴.

Dentre os muitos vícios que os responsáveis pelo clero português de finais da Idade Média

13 Marques, Maria Alegria, “As Minorias na Legislação Sinodal Portuguesa Medieval”, in Guilhermina Mota (coord.) - *Minorias Étnicas e Religiosas em Portugal. História e Actualidade*. Coimbra, Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003, p. 33.

14 Costa, Avelino Jesus da, “Sínodos e Constituições Diocesanas” in *Acção Católica*, vol. XXVI, nº 12, p. 596-610.

verberavam e reprovavam, citeamos o absentismo, isto é, a ausência das igrejas¹⁵ por que eram responsáveis, com o conseqüente abandono dos fiéis ou a passagem do encargo com eles a clérigos inferiores, de um modo geral mais mal preparados. Tal era a frequência desta prática que José Marques a apelida de “doença crónica”¹⁶. Este mal não era apenas cultivado pelo clero secular; também os monges gostavam de sair, e saíam frequentemente, dos seus conventos, chegando a vaguear pelo reino. Igualmente se registava o pouco cuidado com os serviços litúrgicos, o gosto pela caça e pelos hábitos mundanos¹⁷. Destes, é criticado o pouco cuidado (ou mesmo o descuido) com o traje clerical e a forma como se haviam de apresentar perante a sociedade. Assiduamente, trajavam vestes garridas e curtas, descuidavam os cabelos (que deviam ser mantidos cortados em redondo), as barbas e a coroa, que deveriam rapar pelo menos uma vez por semana. Além disso, dedicavam-se também ao jogo, atividade proibida pelas leis do reino e, sobretudo, sendo clérigos, pelas normas da Igreja. E usavam armas, em claro arrepio das suas funções.

Num quadro tão negro, não falta a nota de impreparação de muitos, quer monges, quer clérigos seculares, que já não sabiam latim, situação embaraçosa justo até entre os regulares. Todavia, o que talvez ainda piorasse mais a sua imagem, caso que motivava um escândalo público, fosse o concubinato destes religiosos, o amancebamento e a presença de filhos dos clérigos, indo de encontro com o voto de castidade dos homens da Igreja e a regra do celibato eclesiástico. A prática era tão frequente, que os clérigos já nem se coíbiam de a esconder. Antes, tratavam os filhos e seus familiares pelo grau próprio da família, mesmo em público, e protegiam-nos, como qualquer bom pai. Além de que estes casos não têm apenas uma única referência; repetem-se em várias reuniões, numa prova de que não eram exceção, mas ganhavam estatuto de prática, tal era a frequência.

Se o séc. XIV já fora de problemas, com a peste a ceifar tantas vidas, incluindo clérigos, o último quartel do século viu a guerra a instalar-se em Portugal. Como se sabe, esse último quartel coincide com o reinado de D. Fernando e as três guerras que sustentou com Castela. O clero não lhe ficou alheio, até pelos partidarismos a que foi sensível. Nestas convulsões morreu D. Joana Peres, abadessa de São Bento de Castris, em Évora, por o povo ter desconfiado dela, alegando o seu parentesco com a rainha D. Leonor Teles¹⁸. Idêntica sorte teve D. Martinho, bispo de Lisboa, que, após a morte do Conde Andeiro e a aclamação do Mestre de Avis como Defensor e Regedor do reino, não cumpriu a ordem de repenique dos sinos da capital e se refugiou numa das torres da sua igreja. Procurado pelas autoridades da cidade, para explicações, foi dela lançado ao chão, pela insistência do povo amotinado. Assim encontrou a morte, e o seu cadáver serviu para a extravasão

15 Muitas vezes para estarem na corte do próprio rei ou para servirem a algum senhor.

16 Marques, José, *A Arquidiocese de Braga no século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 1129.

17 Que era fácil adquirir nas cortes e alcançar nas vilas e, sobretudo, nas cidades, tanto mais quanto decorresse o desenvolvimento económico.

18 Lopes, Fernão, *Crónica de el-rei D. João I*, Porto, Livraria Civilização, 1994, p. 89-92.

do ódio dos populares que o apelidavam de castelão e cismático¹⁹.

Este episódio encerra também uma referência implícita a uma outra componente da sociedade e da história do séc. XIV, o cisma da Igreja, conhecido por Cisma do Ocidente (1378-1417). Este acontecimento foi marcado pela existência de dois papas na Cristandade, tendo o seu apogeu em 20 de Setembro de 1378, quando um grupo de cardeais descontentes com o papa recentemente eleito, Urbano VI, decidiram declarar inválida a eleição e elegeram um outro, do seu partido, Clemente VII. Ambas as eleições se fizeram em solo italiano (no Vaticano e em Fondi, respetivamente). Precedente a esta cisão, no início desse século, já a Cristandade ocidental enfrentara um ambiente de crise do qual o papado não ficara incólume, saindo de Itália e instalando-se em Avinhão (Clemente V, em 1309). Porém, o seu regresso a Itália, antecedido pela morte de Gregório XI, foi deveras problemático, uma vez que nem todos desejavam o recém-eleito, descontentamento esse assinalado com o surgimento de fações. Entre várias peripécias, a Cristandade viu-se perante dois papas eleitos e duas cidades, Roma e Avinhão, a reclamarem a sua sede. E tudo isto acontecia numa Europa que vivia a Guerra dos Cem Anos.

O Cisma chegou a Portugal, como a todos os países da Europa Ocidental. Reinava D. Fernando e este problema veio misturar-se com o da política externa deste rei. Portugal era já aliado de Inglaterra (desde 1373), mas pretendia também aproximar-se de Castela, que apoiava a França na Guerra dos Cem anos e o papa de Avinhão. Depois de alguma hesitação, Portugal decidiu-se pela neutralidade, que foi mantendo, a custo. Contudo, sujeito a fortes pressões externas, o rei D. Fernando declarou-se por Clemente VII, de Avinhão, posição essa assumida por um breve período de tempo, pois de acordo com as mudanças e hesitações que marcaram o seu reinado, D. Fernando afastou-se da França, reaproximou-se de Inglaterra, passando, por isso, a defender o papa Urbano VI, de Roma.

D. Fernando faleceu no meio destas alterações, mas com o reino a declarar-se pelo papa Urbano VI, de Roma, aquele que a Inglaterra também apoiava. Quando morreu, o reino estava politicamente em guerra com Castela, que seguia o papa de Avinhão. Estas fidelidades díspares foram bem aproveitadas em Portugal pelos que apoiavam uma solução portuguesa para a falta de um rei português, como é sabido. Eram cismáticos todos aqueles que apoiavam o papa de Avinhão e todos os que seguiam Castela, que o seguia também.

Toda esta complexa situação foi mais um problema para a Igreja portuguesa; foi mesmo motivo de divisão entre os seus membros, pois que os seus representantes se dividiram no partido papal a seguir. Já referimos, acima, o caso do bispo de Lisboa, cuja morte também se deveu à

19 Marques, Maria Alegria, “Uma eleição abacial em tempo de guerra, , S.º Bento de Castris 1384” in *Olhares sobre a História. Estudos oferecidos a Iria Gonçalves*, Lisboa, Caleidoscópio, 2009, p. 379-384.

desconfiança do povo da cidade, de ele seguir o papa de Avinhão, *cismático*, como lhe chamavam²⁰.

Entretanto, não se pode esquecer que tudo isto ia de par com grandes alterações na sociedade portuguesa. Em 1415, tinha-se iniciado a expansão portuguesa, com a conquista de Ceuta. Depois, sucederam-se as descobertas e o reino de Portugal começou a viver uma nova fase da sua história. A Lisboa e a outros centros litorais, principalmente do Sul, começavam a chegar novas riquezas, que haviam de mudar a sociedade em Portugal. O luxo e, por vezes, o gosto pelo exótico e pelo parecer, em vez do ser, haveriam por se tornar característicos da sociedade portuguesa, a que o clero não ficaria imune. Além de que as novidades em matéria de gostos literários e artísticos, que também sopravam de Roma, de Itália e, logo depois, do Norte da Europa, as quais começavam a sentir-se em Portugal, mudavam os gostos e as mentalidades. E a nada o clero ficava imune, tanto mais quanto mais elevado estivesse na hierarquia. Aos olhos do povo e de camadas mais esclarecidas da população, porém, todo este ambiente em que vivia e se envolvia o clero era de grande preocupação. O povo sentia-se desamparado. Na sua luta pela sobrevivência diária, via, aqueles de quem pensava esperar algum apoio, mergulhados, afinal, nos mesmos problemas em que vivia, ou em que se entretinham os grandes e poderosos.

Tal como pela Europa, também em Portugal se clamava por reforma²¹, através de propostas, ou mesmo obras, dos religiosos mais responsáveis, como o arcebispo de Braga D. Luís Pires, ou o bispo D. Diogo de Sousa, depois também arcebispo de Braga, ou os abades dos mosteiros de Santo Tirso ou de Paço de Sousa, ou, um outro, português também, mas fora de Portugal, D. Fr. Gomes, abade de Santa Maria de Florença²². Ou era o povo, na sua cândida ignorância, mas sem qualquer capacidade de intervenção. É com este que Gil Vicente muito se identifica, nas personagens que soube criar e nos olhares que soube lançar sobre os erros e desvios destes poderosos da sociedade do seu tempo.

Nos finais do séc. XV (1498) confrontamo-nos com a descoberta do caminho marítimo para a Índia, que vai servir de partida para uma conceção diferente da tese doutrinária que era seguida até ao momento, relativamente à conceção do mundo, a qual vai pôr em causa os conhecimentos que imperavam, ajudando ao renascer do gosto pela cultura antiga. Com o gosto pela Antiguidade vemos reaparecer a crença no Homem enquanto centro de todas as coisas. A História e Filosofia antigas passam a ser direcionadas para uma doutrina do individualismo, que será a característica dominante da Renascença.

20 Marques, Maria Alegria, “Cisma do Ocidente”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores – Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, vol. I, p. 344-346.

21 É de referir o papel de Savonarola (1452-1498), monge dominicano, contemporâneo do papa Alexandre VI, que pregou a reforma da Igreja e a necessidade de retorno à pureza do Evangelho. Pela veemência da sua mensagem foi excomungado e condenado à morte pela autoridade eclesiástica.

22 Marques, José, “Os mosteiros na passagem da Idade Média à Idade Moderna”, in *Comemorações do 4.º centenário da fundação do Mosteiro de S. Bento da Vitória. Actas do ciclo de conferências. 21 de Março a 18 de Junho*, Porto, Arquivo Distrital do Porto – Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1997, p. 199-203.

Portugal contribuiu para o Renascimento através dos Descobrimentos, abrindo novos horizontes, facilitando um novo conhecimento do Mundo e do Homem, desvendando novos costumes, bem como, fauna e flora até então desconhecida.

O gosto pelo humano e a admiração pela Antiguidade Clássica vai dar origem a três novas formas de pensamento: o Renascimento, o Humanismo e o Classicismo.

1.2. RENASCIMENTO E HUMANISMO. O CASO PORTUGUÊS

Sob o ponto de vista literário e artístico, o Renascimento pode definir-se como a aceitação das formas greco-latinas provindas da Idade Média. Resumidamente e em sentido lato, foi um movimento artístico-intelectual que, a partir do séc. XV, recusou o pensamento religioso medieval, colocando o ser humano no centro de todos os interesses. Os renascentistas faziam várias críticas ao período medieval, dominado pelos valores culturais e religiosos da Igreja. Por este motivo, para eles, a Idade Média foi um período de pouco avanço cultural, de trevas, que ficava entre a Antiguidade e a Modernidade, tal como os «novos homens» passaram a denominar o fértil período cultural em que viviam. Assim, a Modernidade foi caracterizada como uma época de progresso intelectual, na qual se fazia renascer a cultura clássica greco-romana. Daí a origem do termo Renascimento. Distinguiu-se também pelo racionalismo e pela valorização atribuída à natureza, uma vez que o homem renascentista passou a adotar métodos experimentais e de observação da natureza. Saliente-se que estas características faziam um contraponto aos valores medievais, marcados, geralmente, pelo teocentrismo, pela negação dos desejos humanos e pelo conhecimento marcado pela fé.

O Renascimento cultural nasce na Itália. Um dos motivos foi o facto de esta ter sido herdeira direta do Império Romano, quando o último estandarte a Oriente, Bizâncio, caiu e numerosos sábios e estudiosos debandaram para Ocidente. Esta uma das razões para o íntimo contacto com os resquícios da cultura romana. Além desta situação havia um enorme desenvolvimento económico das cidades italianas, o que possibilitou que os comerciantes financiassem os artistas. Destes podemos, desde já salientar nomes tão importantes, contudo de diferentes séculos mas reconhecidos como nomes maiores deste período estético-ideológico, como, Petrarca, Picco della Mirandola, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Sandro Botticelli, Galileu Galilei, Erasmo de Roterdão, William Shakespeare ou Miguel de Cervantes.

No interior deste Renascimento, que se espalhou pela Europa até ao seu extremo Ocidental ao longo de três séculos, a sua expressão maior foi o Humanismo, o qual versava em torno do estudo da cultura antiga greco-romana, a *studia humanitatis*, sendo o seu traço mais marcante a valorização do Homem face a um Deus onipotente e a uma teologia que o diminuía, colocando-o

no centro do universo, embora nunca perdendo a sua ligação ao cristianismo nas suas variadas feições (Luteranismo, Calvinismo, Erasmismo, Anglicanismo, etc.). E, no plano literário, o humanismo caracterizou-se por um *classicismo* sustentado na revisão de filósofos e poetas como Aristóteles, Platão e Horácio. É graças à atenta leitura do primeiro e do último, principalmente, de acordo com uma novíssima interpretação da imitação (*mimesis*) e a aferição das regras poéticas que retornam à agenda do dia os géneros canónicos maiores: épica, tragédia e a lírica. O classicismo, resumidamente, seguirá os preceitos do Humanismo, pelo que professará a exaltação do Homem (antropocentrismo), em contraste com o teocentrismo medieval (em que Deus estava no centro de todas as coisas); o predomínio da razão sobre o sentimento; a imitação dos autores gregos e romanos, usando a mitologia; as regras rígidas de conteúdo e de forma; a valorização da Arte como expressão de cultura.

Mas se se pode esquematizar brevemente os elementos estético-ideológicos do Renascimento e do Humanismo e sua expressão literária, erróneo seria considerar a homogeneidade deste período ao longo do tempo e nos países a que chegou, bem como pressupor que se tratou de um corte radical com a Idade Média. De modo a demonstrarmos a heterogeneidade do Renascimento e do Humanismo e como a Idade Média preparou o seu aparecimento, abordaremos a especificidade portuguesa enquanto aprofundamos a síntese precedente.

Enquanto Renascimento e Humanismo, no senso comum, andam a par os dois conceitos não são coincidentes nem sinónimos, muito menos se apresentam a um historiador como conceitos fechados, com o seu período bem estabelecido e de homogéneo conteúdo entre países; por outras palavras, há renascimentos e humanismos e, para Joaquim Barradas de Carvalho, Portugal é um exemplo particular dessa dissensão concetual:

“Haverá *renascimentos* nos quais o conceito de *humanismo* cobre quase inteiramente o conceito de renascimento. Haverá *renascimento* nos quais o conceito de humanismo não cobre senão uma pequena parte, algumas vezes mesmo muito pequena, do conceito de *renascimento*.

Ora, parece-nos que este último é indiscutivelmente o caso de Portugal.”²³

Procurando definir e especificar os traços específicos do Renascimento português, o filósofo e historiador não se escusa de citar o grande historiador francês Georges Lefebvre quando este indica ser o feito essencial do Renascimento, enquanto período estético-ideológico internacional, ou melhor enquanto tomado o conceito no seu sentido geral, as grandes descobertas. Joaquim de Carvalho de imediato afere destas grandes descobertas a expansão portuguesa, sendo a especificidade do nosso Renascimento precisamente esse feito, desencadeando daí um salto lógico,

23 Carvalho, Joaquim Barradas de, *O Renascimento português, em busca da sua especificidade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. Estudos Portugueses, 1980, p. 9. Itálicos do autor.

cremos, problemático e que nos levaria para longe do propósito deste texto. Esse salto, resumidamente, aduz ser o Renascimento “a placa giratória da história de Portugal”²⁴, no qual a senda dos Descobrimentos é o acontecimento charneira que confere sentido, quer à Idade Média (é uma preparação do Renascimento), quer às épocas modernas e contemporâneas (consequência desse Renascimento).

O problemático não é a consideração dos Descobrimentos como o específico, o agente configurador do nosso Renascimento, antes ocultar à sombra deste importantíssimo acontecimento (e não só para Portugal) outras igualmente essenciais descobertas desse período, como a imprensa, técnicas arquitetônicas, científicas, etc. Assim, para este estudioso, dois momentos da Idade Média são eventos conducentes aos Descobrimentos e, por consequência, ao Renascimento português: a Revolução de 1383-1385 e a tomada de Ceuta em 1415. Na verdade, a subida ao trono de João I, resultante da Revolução que abalara a estrutura social, vê-se acompanhada por uma burguesia que o aconselha a renovar o reino e a evitar os permanentes conflitos internos. A expansão, iniciada precisamente com a tomada de Ceuta, abre caminho à resolução entre a nobreza e uma burguesia que ainda mal dava os seus passos pelo paço; e dois processos se desencadearam, um de teor territorial e político, outro económico e mercantil ao longo da costa ocidental africana, processos coincidentes e permutáveis.

É deste processo político-económico que saíram objetos culturais da maior importância, de entre as quais uma literatura particular que transforma a prática cronística medieval, numa literatura de viagem que retrata exemplarmente a novidade que os novos mundos revelavam em fauna, flora, sociedades, línguas, mas que, igualmente, permite reconhecer quão pouco homogênea é a sociedade vigente. Tal como nos diz Joaquim Barradas de Carvalho, são “[homens] novos, vivendo um outro clima social e mental, homens com outros interesses e toda uma nova escala de valores para julgar as coisas e os acontecimentos. A sua origem, o seu meio social, o seu género de vida, são diferentes. E com o seu género de vida, a sua consciência”²⁵.

Dessa altura destaca Joaquim Barradas de Carvalho cinco subgéneros da literatura de viagem: “crónicas, descrições de terras, diários de bordo, roteiros, guias náuticos”²⁶. Face a esta heterogeneidade que combina técnica, ciência e literatura, um traço, porém, parece coser esse fato de arlequim; os autores portugueses renascentistas de tendência humanista mas não classicista, para além de pouco saberem de grego e latim, lendo obras traduzidas e raras vezes os originais, têm a prática de contestar os antigos, como sublinha o filósofo quando cita um trecho do “Tratado da Esfera” de D. João de Castro, onde se pode ler: “Vista, pois, tal experiência, fica bem reprovada a

24 *Ibid.*, p. 13.

25 *Ibid.*, p. 17.

26 *Ibid.*, p. 19.

opinião dos antigos”²⁷. Este é um dos traços essenciais da especificidade do Renascimento português, menos a prossecução de um cânone greco-latino do que a sua contestação no campo da ciência sustentada pelo empirismo, ou seja, homens como Pedro Nunes, Duarte Pacheco Pereira, Garcia da Orta, D. João de Castro são tomados como renascentistas e humanistas, porém fizeram obra confrontando o conhecimento livreiro com o seu conhecimento experiencial.

De interpretação afim mas bem mais aprofundada, não caindo num único ponto, o qual, de facto, foi de enorme importância para o desenvolvimento cultural português, como o foram os Descobrimientos, José Bernardes sublinha, tal qual Joaquim Barradas de Carvalho, a inexistência de uma rutura radical na passagem da Idade Média para o Renascimento. E à semelhança do filósofo e historiador português, igualmente releva o facto de uma lenta transformação ocorrendo nessa época tantas vezes denominada obscura, logo na introdução do volume em torno do Humanismo e Renascimento da “História e crítica da literatura portuguesa”²⁸. Já outros historiadores, como Jacques Heers e o seu “A Idade Média, uma impostura”, ou o enciclopédico pensador Umberto Eco e o seu “Arte e Beleza na Estética Medieval”, arguíram a favor da desassombração, quer nos planos político-económico e social, quer no estético-ideológico e filosófico medieval. Daí Bernardes nos informar de que:

“A noção de que se trata de um tempo sombrio de regressão, colide frontalmente com o requinte e a complexidade cultural que caracteriza uma época assente na predominância do símbolo e em processos de reconversão teológica que foram permitindo encurtar a distância entre a transcendência de Deus e a imanência das criaturas.”²⁹

Essa riqueza e complexidade leva a que o corte seja suspeito e conduz a um olhar diferente relativo ao Renascimento, o qual passa agora a ser um “ponto de chegada de um processo transformativo lento e sedimentado que abrange conjugadamente as mais diversas áreas da vida coletiva”³⁰.

De relevar nesse moroso processo o surgimento de um novo grupo social, a burguesia mercantil, que vai minando a estrutura tradicional e separatista de orientação hierárquica, como também o questionamento revisionista de conhecimento até então enclausurado nas Universidades sob o protetorado clerical e régio, ou ainda a intensificação da produção artística e sua circulação pelas cortes europeias. Uma invenção tão singular como foi a de Gutenberg permitiu um desenvolvimento cultural impressionante, ultrapassando os territórios palacianos e senhoriais,

27 *Cit. in ibid.*, p. 31.

28 Bernardes, José Augusto Cardoso (coord.), *História e crítica da literatura portuguesa*, Lisboa e São Paulo, Editorial Verbo, 1999.

29 *Ibid.*, p. 13.

30 *Ibid.*

constituindo um novo público ávido de saber, os quais criaram, por sua vez, escolas religiosas e laicas. Em Portugal, quer o livro impresso, quer o desenvolvimento de um *ethos* assente, por exemplo, nesse “manual de ética e civilidade cortesã como o é o *Libro del Cortegiano*, de Baldassare Castiglione”³¹, que influíram na majestade de algumas cortes europeias ou cidades-estado como Veneza e Florença, levou o seu tempo a deixar a sua marca, pelo que no período que mormente se declara ser o do Renascimento português, o século XVI, nos deparamos com uma convivência ética e ideológica medieval e humanista.

Ora, várias foram as condições para esse atraso significativo da chegada do Renascimento e do Humanismo a Portugal. A mais importante, talvez, atém-se com a própria origem do território luso e os conturbados tempos da Península Ibérica. A Península foi, como se sabe, a «grande muralha» frente às invasões muçulmanas iniciadas no século VIII e somente se completou a reconquista territorial cristã após a queda de Granada em 1492. Esses quase oitocentos anos de impulso cruzadístico não permitiu um desenvolvimento social e cultural semelhante a outros estados-reinos europeus, ou mesmo peninsulares, como os casos da Catalunha e Galiza que mais cedo se asseguraram de “condições excepcionais de estabilidade e de progresso”³².

E, no caso particular português, não é de mais referir as várias frentes de batalha, quer externas por parte de estados-reino vizinhos (Castela) e interiores (como o caso da Revolução de 1383-1385).

Se, por um lado, houve um retardado processo de territorialização que obstou a segurança, a estabilidade política e o progresso económico e científico, por outro lado também num plano religioso se podem encontrar sinais que desaceleraram as condições que levariam ao Renascimento e ao Humanismo. Enquanto o Norte e o Centro europeu, pela mão de Lutero, Calvino e a Igreja Anglicana, procederam a uma radical divisão política, filosófica, económica e religiosa no interior do cristianismo, orientando esses países sublevados ao encontro de uma estabilidade e um desenvolvimento político e comercial, Portugal e os restantes reinos peninsulares mantiveram-se como vanguarda armada dos poderes de Roma e do Papa, permaneceram incólumes numa “mentalidade cruzadística [que] se combinava com uma maior fidelidade às orientações da Santa Sé”³³. Portugal teve, de facto, de aguardar – uma espera que não era de todo inócua aos progressos científicos e literários – pela expansão para dar entrada nesse movimento cultural e ideológico renascentista e humanista.

A proliferação de conhecimento e das vias económicas que caracterizaram o século XVI, de estrondosos impactos na cultura europeia, teve precisamente as suas origens no movimento

31 *Ibid.*, p. 14.

32 *Ibid.*, p. 16.

33 *Ibid.*

intelectual no seio do Renascimento do século XIV da Península Itálica. O Humanismo apresenta-se, nos termos de José Bernardes, do seguinte modo:

“Nascido sobretudo do interesse devotado pelas línguas antigas (em especial o Latim e o Grego) e cultivado por círculos restritos de intelectuais (leigos e religiosos) sediados em algumas cidades italianas (com destaque para Florença, onde Cosme de Médicis, funda e patrocina a célebre Academia Platónica) (...) [confina-se] inicialmente ao estudo e ao estabelecimento crítico de textos antigos do Saber centrada no primado pedagógico dos *Studia humanitatis* e tendo como objectivo essencial a reconstrução da civilização greco-latina no esplendor dos seus princípios éticos e estéticos.”³⁴

A segunda metade do século XIV vê assim surgir nomes importantíssimos nas mais variadas disciplinas, como o poeta Petrarca, de enorme influência na lírica camoniana, Picco della Mirandola, Lorenzo Valla, etc. Como já se referiu estes pensadores tornaram-se os porta-estandartes de um novo *ethos* que se propunha, à luz da magnificência da Antiguidade, guiar toda a Humanidade a uma nova Idade do Ouro. A essa vontade revivalista aliavam uma curiosidade científico-experimental única e uma inventividade engenhosa. Percebe-se, pois, com mais clareza os argumentos lançados por Joaquim Barradas de Carvalho quanto à especificidade do Renascimento português, são estas curiosidade e inventividade que pautam, quer a expansão, a qual redesenhou o mundo até então conhecido, redimensionando “não apenas o saber geográfico e os circuitos comerciais estabelecidos”³⁵, como a profunda transformação no plano literário Quinhentista português, transformação onde vingava “o confronto entre o saber passivo (proveniente dos livros) e o saber ativo (que resulta da experiência)”³⁶. O impacto das Descobertas será transversal, igualmente, no plano ideológico medieval conduzindo, assim, a um questionamento dos seus valores, “como a Honra, a virtude e a Glória, agora sobretudo aferidos em função do primado do Homem e das suas capacidades de realização”³⁷.

O revivalismo renascentista não foi, contudo, uma mera imitação dos antigos. É certo que a seu tempo tratados poéticos, como o de Aristóteles e de Horácio, reconfiguraram o ideário do fazer poético, sobretudo através da elevação dos géneros épico, trágico e lírico a formas maiores da literatura, mas igualmente assumindo a *mimésis* como “princípio disciplinador de toda a criação artística”³⁸. Porém a *mimésis*, agora tomada em relação a um novo regime significante, ou seja, enquadrada numa organização político-económico e social outra que não a da Antiguidade, perpassada igualmente pelo crivo de inúmeras glosas e comentários escolásticos e tomistas medievais, não mais é uma imitação do Mesmo ou pura repetição de modelos. Dito de outro modo,

34 *Ibid.*, p. 17.

35 *Ibid.*, p. 18.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 19.

é uma *mimésis* criativa, isto é, demarca o plano de um confronto com uma forma poética mas cujo conteúdo se vergava à inovação. Este é, aliás, uma das características mais fundamentais da poesia de Quinhentos, no entender de José Bernardes, estando ela “na base de toda a poesia quinhentista e assenta no pressuposto otimista de que o Homem pode e deve intervir no Tempo, cabendo-lhe a faculdade de corrigir as circunstâncias da vida (tal como se pode melhorar o estilo de um texto)”³⁹. É talvez aqui, nesta época, que o conceito de génio, tão caro aos primeiros românticos da escola de Jena, encontra as suas premissas, pois a escrita inicia um trilha que a afasta da pura técnica abrindo-se ao princípio da inspiração com o retorno das Musas. O contacto com essas entidades acompanhado da nova posição no Mundo a que o homem se projetou, o de uma responsabilidade ética e estética interveniente no real, transformadora do real, dota o poeta com um carácter quase demiúrgico e simultaneamente de figura pública exemplar (o caso do soldado-poeta é bem significativo dessa imagem), não podendo mais ser exilado de uma «República». O poeta conquista uma entrada privilegiada no imo da Humanidade; servindo-se da retórica e da moral o poeta devém um outro filósofo, um escafandrista dos abismos humanos não mais se identificando com o lúdico, a poesia serve outros propósitos mais elevados e o poeta deixa de ser “um mero artífice para passar a ser um inquiridor de emoções e sentimentos, em níveis de profundidade que permitem inclusivamente a captação de contradições insanáveis”⁴⁰. Se a poesia adquire funções educativas e éticas, há que relevar também a sua intervenção político-social, como a valorização da mulher e da natureza, a qual parte de uma articulação da “ética da virtude humanista”, com a “teologia do Bem e da Beleza”⁴¹, propondo um diálogo novo entre o platonismo e o cristianismo. Por fim, a par do amor pelo Latim e o Grego, igualmente os humanistas se prestaram a desenvolver as línguas vernáculas, elevá-las à sumptuosidade das línguas da Antiguidade, fazendo surgir novos tratados poéticos e gramáticas de modo a sustentar esse enobrecimento, gesto que não pode deixar de ser entendido num sentido político se tomarmos como exemplo a Bíblia de Lutero em língua vernácula e não mais em latim.

Todas estas transformações – que apresentámos de modo extenso – foram vias de uma reabilitação socioeconómica, política, filosófica e ético-estética, permitida pelos lentos avanços medievais, mas coordenados por dois fundamentos, a saber, a revalorização da Natureza e a recuperação do ideário greco-latino. A Natureza assume no Renascimento uma posição central “como pano de fundo (...) [e] tema obrigatório e estruturante de grande parte da literatura da época”⁴²; bem mais que uma paisagem é o ecrã no qual todo o sujeito poético se faz projetar, se dissolve ou se autonomiza, se identifica ou contrasta. Ela é o *locus* por excelência da pesquisa

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 20.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 21.

experimental, do mergulho às profundezas do sentimento, da aventura imaginária de espaços e tempos virtuais, uma graça imanente que o homem não mais pode partilhar com a transcendência e, para além de ser um “espaço metonímico da pureza primitiva ao serviço de um ideal de felicidade pautado pela renúncia aos faustos do mundo («aurea mediocritas»), [transforma-se] numa metáfora dos valores da verdade, contraposta aos constrangimentos da vida citadina ou cortesã”⁴³, através, por exemplo, de uma reapropriação da poesia bucólica greco-latina agora confrontando uma diferente realidade. O ideário da Antiguidade chega pela mão da revisitação das Musas e demais deuses e mitos dessa plural mitologia; estes constituíram-se como o suporte imaginário para a transformação da emancipação do Homem, das suas virtudes, do seu conhecimento, face à onipotência de Deus e uma teologia que o «desagraciava». Mas:

“[no] que diz respeito à representação literária propriamente dita, deve dizer-se no entanto que, para além de uma dimensão meramente exornativa, a utilização da mitologia na literatura do Humanismo e do Renascimento surge muitas vezes ao serviço da representação de valores, conceitos e realidades inteligíveis, ora num registo de apertado moralismo, ora excedendo os limites da moral e entrando no âmbito da utopia. Assim, e não contando com as muitas perífrases mitológicas de ornamento em que a escrita literária é fértil (e que têm em António Ferreira um exemplo bem ilustrativo), é sintomático que os mitos em causa sirvam muitas vezes para ilustrar doutrinas (v.g. o mito do Amor e Psique na égloga «Encantamento», de Sá de Miranda) ou questionar valores e sentimentos em níveis de grande profundidade vivencial e estética (v.g. «Égloga dos Faunos» e «Ilha dos Amores», na obra lírica e épica de Camões).”⁴⁴

Ora, se no aspeto científico se poderá falar com certa segurança de um humanismo português, pleno de curiosidade e invenção, de teor empírico e, bastas vezes, contundentemente enfrentando o saber passivo antigo e medieval, chegando mesmo, no entender de Costa Pimpão⁴⁵, a preceder o Humanismo clássico – cremos estar subentendido nesta precedência, que não esconde certo elogio às capacidades técnicas e científicas em matéria de engenharia, o carácter doutrinário da literatura que acabámos de descrever –, já o aspeto propriamente literário do quinhentismo português, esse que adotaria o termo periodológico geral de classicismo, afim do enquadramento estético-literário que maioritariamente o define, para um dos nossos maiores teóricos e críticos literários, o Prof. Vítor de Aguiar e Silva, o termo não se aplica à exceção de um ou outro caso e comparativamente a outros países em que o estilo e o período fizeram, realmente, época:

“Entendendo por classicismo um estilo e um período literários, não se pode falar de classicismo a respeito da nossa literatura do século XVI, se bem que na teorização de um António Ferreira se encontrem delineadas as linhas fundamentais de uma estética clássica. Os poetas da segunda metade do século XVI e dos

43 *Ibid.*, p. 22.

44 *Ibid.*, p. 22.

45 Vd. *ibid.*, p. 52-53.

primeiros anos do século XVII, nem pelos valores temáticos, nem pelos valores formais da sua obra, nem pela poética que lhe subjaz, se podem considerar clássicos no sentido em que é legítimo falar de um classicismo renascentista italiano e de um classicismo francês como estilos epocais.”⁴⁶

A esses poetas Vítor Aguiar e Silva, tal como antes Jorge de Sena, atribui a categoria estético-periodológica de «maneirismo», pelo que de um humanismo poderemos somente falar no campo de uma literatura científica. É forçoso, portanto, interrogar-nos agora sobre o grande poeta-dramaturgo português Gil Vicente, como chegou à sua prática e, uma vez que foi contemporâneo de tantos humanistas portugueses e poetas renascentistas, até que ponto se insere ele nessa corrente ou deverá ser entendido como autor medieval.

46 *Cit in. Ibid.*, p. 72.

2. GIL VICENTE – VIDA E OBRA

A biografia de Gil Vicente está envolta em mistério e incertezas e muitas são as teorias que procuram fundamentar as suas origens, contrabalançando o poeta-dramaturgo artista de corte com o ourives. Teria nascido em Guimarães, Lisboa ou Barcelos, segundo vários e diferentes historiadores; no entanto, a maioria dos investigadores são unânimes na atribuição da sua naturalidade à cidade de Guimarães⁴⁷ desconhecendo-se a data exata, supondo-se por volta de 1465 ou 1466, outros autores, porém, atribuem a sua data de nascimento ao ano de 1460 ou 1465⁴⁸. Segundo Teófilo Braga, Gil Vicente seria filho de um ourives de prata, de seu nome Martins Vicente, o qual teria estudado em Lisboa jurisprudência não acabando o curso. Porém, ainda hoje e tendo em conta a escassez das fontes, o seu retrato encontra-se bastante desfocado, como o historiador e um dos seus maiores comentadores, José Cardoso Bernardes, nos informa.

Das fontes disponíveis e dos labores sóbrios e sérios de tantos estudiosos pode-se apresentar um turvo retrato deste poeta-dramaturgo nos seguintes termos:

O seu nome torna-se conhecido a partir de 1502, ano em que representou o “Monólogo do Vaqueiro”, na câmara da rainha D. Maria, segunda esposa do rei D. Manuel, com a finalidade de comemorar o seu primeiro parto. Até este momento, a vida de Gil Vicente é desconhecida e, apenas, alvo de conjeturas. Ao certo sabe-se, tão só, que desempenhava qualquer ofício na corte (profissão de ourives), ainda no tempo de D. João II, sendo-lhe atribuída a autoria da custódia de Belém, feita com o primeiro ouro proveniente do Oriente e que, por isso, segundo documento da época, recebia a respetiva tença. Pensa-se, também, que Gil Vicente já tivesse demonstrado os seus dotes como poeta na corte de D. João II, explicando-se deste modo a sua escolha para celebrar um acontecimento de tão grande relevância, como o do nascimento do príncipe D. João, futuro rei D. João III. O acontecimento era de vulto, pois tratava-se da garantia de sucessão ao trono português, que desta forma viria a assegurar a independência relativamente a Castela, uma celebração de fausto estonteante. Assim recitou Gil Vicente junto ao leito da parturiente o “ Monólogo da Visitação”, alusivo ao facto e escrito em espanhol, para que a rainha compreendesse melhor, visto ser filha dos Reis Católicos e irmã de D. Isabel, a primeira esposa do monarca.

Esta primeira peça foi considerada como a grande base do que viria a tornar-se o teatro português, marcando um importante marco na literatura nacional, embora sendo recitada de maneira

47 Há quem sugira a hipótese de Gil Vicente ter nascido na Beira ou, pelo menos, ali ter vivido na sua adolescência, em virtude de se referir, frequentemente, nos seus autos a tradições e costumes beirões ou usar a fala beirã em muitas das suas personagens, particularmente no “Auto Pastoril Português”, “Farsa dos Ciganos” e tragicomédia pastoril da Serra da Estrela.

48 Em abono desta data, escreve Carolina Michaëlis: “O poeta tinha em 1506 um filho legítimo, Gaspar Vicente, já embarcado para a Índia. Claro que, pelo menos, devia ter dezasseis anos. O casamento do pai efectuara-se, portanto, em 1490, ou anteriormente. Supondo que teria vinte e tantos anos, segundo o costume os vinte e cinco da maioridade, nascera em 1465”. Iguualmente em abono da mesma data, Vd. Bernardes, José Augusto Cardoso *in* “Gil Vicente”, Gráfica de Coimbra, Edições 70, Lda., Novembro de 2008, p. 19.

singela, mas ao gosto da época. Será a partir deste momento que Gil Vicente, caindo nas boas graças da corte, triunfa e passa a ser solicitado para intervir em momentos marcantes e de vulto na mesma.

No entanto, este poeta nunca chega alcançar o prestígio que o rei confere a um Garcia de Resende, ou Sá de Miranda, ou Gregório Lopes, aos quais o rei atribui honrarias que nunca atribui a Gil Vicente⁴⁹. O dramaturgo virá, apenas a auferir de reconhecimento a partir do século XIX, através da mão de Almeida Garrett e seus companheiros na aventura romântica portuguesa. A este seu sucesso na corte podemos acrescentar,⁵⁰ “[se] lhe juntarmos a confirmação desses mesmos bens a *Bonamis* e a seus sobrinhos, filhos de *Acompaniado*, é possível ver, também neste gesto, um laivo de como o riso e o sorriso não estariam ausentes da corte do terceiro rei de Portugal. No conjunto, talvez que todos os indicados fossem atores e músicos, que acompanhavam a sua atuação em misto de mímica, diálogos burlescos, antecipadamente combinados ou improvisados”.

Começa a notar-se em Gil Vicente um gosto especial pelo género analítico-crítico com a “Farsa dos Físicos” e o “Auto da Índia”. O público adere totalmente ao género teatral e Gil Vicente torna-se peça imprescindível, contribuindo para a alegria da corte, representando as suas peças, ora de cariz religioso, patriótico, alegórico, mordaz, entre outros, de modo que a sua carreira foi triunfando cada vez mais.

Gil Vicente retratou, com refinada comicidade, a sociedade portuguesa do século XVI, demonstrando uma capacidade acutilante de observação ao traçar o perfil psicológico das personagens. Crítico severo dos costumes, de acordo com a máxima que seria ditada por Molière (“Ridendo castigat mores” – rindo se castigam os costumes). A sua crítica é profundamente mordaz, apresentando clérigos sem vocação, escudeiros parasitas e ociosos, fidalgos corruptos e vaidosos, profissões liberais que assentam na exploração das camadas populares, alcoviteiras que atuam sem escrúpulos para defenderem os seus interesses, até o povo humilde que, passivamente, se deixa explorar pelos cobradores e frades. Provocando o riso no público, vai denunciando os erros que reconhece em cada grupo social, esperando que a mesma reflita sobre o seu próprio riso. Não houve acontecimento algum desse tempo, político, religioso ou mundano que não fosse festejado com obra de Gil Vicente, sendo a sua imaginação tão forte quanto a facilidade que tinha em versejar. Torna-se, deste modo o “artista da corte”⁵¹, dirigindo a sua criatividade para um público exclusivamente cortesão, vivendo em palácios e acompanhando o rei para onde este se deslocasse, no entanto, pese embora este estatuto, Gil Vicente não se demite nunca da sua veia de crítica social, não se inibindo de a apresentar nos seus textos e representando-a, afrontando, por vezes, realidades instaladas, que não deixa de parodiar nas suas apresentações.

49 Bernardes, *ibid.*, p. 15-16.

50 Marques, Maria Alegria e Soalheiro, João, *op. cit.*, p. 413

51 *Ibid.*, p. 24 e 25.

Uma das grandes proteções de que beneficiou foi por parte da rainha D. Leonor de Lencastre, mulher de D. João II e irmã de D. Manuel, tendo para tal contribuído a tendência que imprimia às suas produções, fazendo a apologia da humildade e despojamento, orientações muito caras à sua protetora. A corte de então era tão faustosa quanto moralmente decadente, o que a fazia deslumbrar com a obra de Gil Vicente, pelos espetáculos hilariantes que representava. Verificamos, assim, que a sua principal ocupação na capital parece ter sido a de escrever e representar autos nas cortes do rei D. Manuel e do rei D. João III.

O nosso autor explorou todos os géneros, escrevendo também tragicomédia (“Amadis de Gaula” entre outras). Durante quase trinta anos funcionou como a voz do bom senso e da verdade na corte, que se apresentava cada vez mais com falta de valores de todo o tipo, os quais eram, sem qualquer inibição, delatados por ele através da sua obra. Gil Vicente era, ele próprio, o autor, ator, músico, encenador das suas produções literárias, o que faz dele um autor de valor excepcional, com qualidades de trabalho e capacidades fora do comum, havendo, ainda em vida, publicado algumas das suas peças.

Teve, no entanto, uma única colaboradora que foi a sua própria filha Paula Vicente, camareira da rainha D. Catarina e uma inquestionável figura da nossa História, sendo também ela, tal como o seu pai, poetisa e atriz. Temos conhecimento que Paula Vicente fez parte das senhoras de grande cultura que frequentavam o paço da Infanta D. Maria, princesa considerada de vasta erudição, sendo nesta espécie de academia literária feminina que a filha de Gil Vicente conviveu, sendo, segundo documentos da época, “tangedora” da rainha D. Catarina, o que contribuiu para o que temos conhecimento sobre a ajuda dada a seu pai, quer representando ou compondo música.

Gil Vicente casou a primeira vez com D. Branca Bezerra⁵², da qual teria tido dois descendentes. Porém, depois de enviuvar, volta a casar em 1516 ou 1517 com Melícia Rodrigues, de quem terá os dois filhos, Paula Vicente⁵³ e Luis Vicente, dos quais há efetivamente conhecimento pelo facto de terem sido os protagonistas da edição das obras do seu pai em 1562. A “Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente” é a antologia, que se reparte em cinco livros, onde podemos encontrar as quarenta e quatro peças completas e onde o autor, no Prólogo, dedica a sua obra ao Rei.

A morte de Gil Vicente está também envolta em mistério, relativamente à data do seu desaparecimento, para alguns estudiosos ele morreu em 1536 ou 1537, para Júlio Dantas e Brito Rebelo ele desaparece em 1540.

*

52 Também se encontra designada, em diversas obras, por D. Ana Bezerra.

53 Segundo a opinião de alguns escritores, Paula Vicente também teria sido autora de várias comédias, fazendo assim jus à criatividade herdada de seu pai. No entanto, os originais desses textos perderam-se.

Uma das grandes dificuldades na abordagem sócio-literária de um dramaturgo tão essencial para a literatura Portuguesa prende-se na falta ou mesmo “ausência de elementos contextuais seguros”⁵⁴, acrescendo a nula presença de um Eu literário, se compararmos com as intrusões autobiográficas de autores coevos tais como Camões, Bernardim Ribeiro ou Sá de Miranda. Uma das razões sublinhada pelo professor Bernardes, esclarecedora desse óbice, aponta para o próprio cariz de uma obra dramática, a qual “acolhendo no seu plurivocalismo um sem número de tensões, limitando-nos imenso no acesso à subjetividade de quem a construiu; limita-nos mesmo na perceção das grandes linhas de coerência que sustinham os textos no plano estético e ideológico”⁵⁵. Nesse sentido, todos os elementos dados à luz quanto à sua condição enquanto «artista de corte», ourives de D. Leonor de Lencastre, até mesmo a origem da sua cultura, continuam a ser insuficientes perante a profundidade crítica da sua obra relativa à sua época e às circunstâncias do seu surgimento. Esse o motivo de Bernardes aferir, quanto à singularidade da obra vicentina, como sendo “[a] confluência de energias sociais e artísticas que estão para além de qualquer etiqueta sociomental, ocultando, na prática, uma individualidade relativamente misteriosa”⁵⁶. Mas se a sua individualidade é enigmática, a sua posição no cânone literário nacional é de singular preeminência; escapa, de certa forma, a um regime histórico literário com os seus ascendentes e descendentes, por um lado e, por outro, reúne pela sua pena uma variedade estilística, de modos e géneros, de uma extensão considerável.

Desconhecendo-se, portanto, as suas origens, a sua «escolarização» e a sua cultura (terá pertencido ou se formado entre o povo, terá percorrido algumas das mais famosas universidades europeias, tais como Salamanca ou Paris?), não obstante reconhece-se no autor uma atenção peculiar às questões religiosas, segundo o pressuposto de que transpunha para o seu teatro «religioso» “algumas das tensões morais e teológicas da Idade Média (os fundamentos da Salvação, a força da Graça, o governo da Igreja, a conduta dos clérigos, etc.)”⁵⁷; mas quanto à sua filiação numa qualquer doutrina religiosa do século XVI (erasmismo, lullismo, franciscanismo, etc.) nada pode ser inferido com justeza, restando uma outra posição indicada por Bernardes, segundo outros autores, de que Gil Vicente integrava e acolhia diferentes disposições teológicas e doutrinas político-sociais no seu material criativo.

Face a estas dificuldades o Professor José Cardoso Bernardes inflete a questão de elucidação da figura autoral para a interrogação da especificidade do teatro vicentino no seio do conceito de

54 Bernardes, José Augusto Cardoso, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, cop., 2003, p. 13.

55 *Ibid.*, p. 14.

56 *Ibid.* Para uma leitura crítica dos enredos e posições de desnovelamento dessa personagem misteriosa, simultaneamente ourives e trovador, veja-se o segundo parágrafo do primeiro capítulo, pp. 15-25.

57 *Ibid.*, p. 24.

teatro, de modo a “rever a coincidência apressada entre a ideia iluminista e romântica, que é a de Garrett (e foi ainda a nossa, até há poucas décadas) e a concepção do teatro medieval que é a de Gil Vicente”⁵⁸. Ora, o teatro medieval, como veremos mais adiante, não se enquadra num conceito estético-literário uniforme e estanque, é bem na verdade heterogêneo, “contemplando várias dimensões entrelaçadas: a disputa retórica, a celebração cívico-política, a convivialidade áulica (na qual entram muitas artes), a exemplaridade moral, etc. etc.”⁵⁹; e não menos imbricada se revela a dramática vicentina, confluindo na obra as matrizes ibéricas e transalpinas. Aí reside, impreterivelmente, a singularidade de Gil Vicente, na multiplicidade de “planos de representação: a retórica do lirismo e da narrativa, tomada como base literária de um novo trabalho dramaturgico, por um lado; a *performance* de cena, por outro, que o leva a extrair do verbo outras possibilidades de ação e de movimento”⁶⁰.

Esta singularização de uma visão de um certo mundo do século XVI, como que cristalizado por Gil Vicente, vai, por outro lado, suscitar um estranho caso de interferência nos estudos historiográficos, levando à “identificação entre a realidade histórica e a cena vicentina”⁶¹. Esta identificação não se atém somente a uma personagem-tipo acariciado pelo poeta-dramaturgo, estende-se, com rigor, “à generalidade dos tipos sociais que se movem diferenciadamente no palco e na história”⁶², ou seja, Gil Vicente é um homem mergulhado no seu tempo e, tal como afirma Bernardes, não podemos penetrar na obra do mestre Vicente sem a enquadrar nas “coordenadas políticas e mentais que balizam o primeiro traço do Quinhentismo português”⁶³. Este aspeto, de total imersão no pensamento medievo, conjuntamente com o facto de ser o dramaturgo por excelência de uma corte, leva a que os textos de Gil Vicente sejam mais “um eco do que uma reprodução dessa mesma realidade”⁶⁴, por um lado e, por outro, embora contenham muitos elementos e posturas críticas à realidade quinhentista e seu espaço sociomental, Gil Vicente aparenta somente problematizar os casos nevrálgicos suscetíveis à crítica sem os resolver ou propor qualquer resolução, pelo que se apresenta como que avesso à mudança radical da ordem regente enquanto, simultaneamente, apela “a um outro tipo de mudança: precisamente aquela que se orienta do desconcerto para a harmonia, do *Caos* para o *Cosmos*, e que se situa, portanto, nas fronteiras entre a História e a Arte, o Real e o Ideal”⁶⁵. De modo a clarificar esta posição conservadora da ordem por parte de Gil Vicente, Bernardes relembra que na Idade Média um dos argumentos mais fortes na unificação de todo um imaginário onto-religioso, de pendor Platónico e Agostiniano, era a

58 *Ibid.* p. 27.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.* p. 30.

61 *Ibid.* p. 37.

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

64 *Ibid.* p. 38.

65 *Ibid.* p. 39.

crença de que a cidade dos homens nada mais seria que uma cópia imperfeita da Cidade de Deus, a qual, conquanto reflexo decaído, estava ordeiramente estruturada à imagem desse grande cosmos divino, sendo que “a «mudança» [era] encarada como uma derrogação desse *cosmos* de segundo grau, ditada, muito provavelmente, por pulsões titânicas ou demoníacas”⁶⁶. Ora, era do interesse do poder régio assegurar a ordem filial, impedir a sua derrogação e cabia, justamente, ao artista da corte o papel de vigilante dessa organização, apontando, problematizando os sinais da iminência do perigo. Para José Augusto Bernardes “Gil Vicente estava em condições de antecipar perante o Príncipe e perante o Poder os efeitos nocivos de uma (des)-Ordem eminente”⁶⁷.

O instrumento que na Idade Média mais se prestou ao serviço vígil e crítico da «mudança» foi a sátira, igualmente manipulada pelo autor das “Barcas”. Vicente apropriou-se e transformou a quase totalidade das formas lúdicas e para-teatrais presentes na sua época, como veremos mais adiante, todavia, a sátira, “com os seus efeitos de denúncia como nas suas potencialidades corretivas”⁶⁸ era o modo por excelência da prédica, perpassando pelos circuitos lúdicos da oralidade justo até ao teatro medieval europeu, em França e Itália, nas moralidades, nas *sottie*, nas farsas e por ela, bem como a sua atenção à «mudança», Gil Vicente pôde configurar um painel de autos que, mais do que retratar a sua realidade, faz soar o eco de um quadro sociomental conquanto ficcional imensamente verosímil. Leia-se, como temos vindo a fazer, um dos seus mais argutos historiador e crítico:

“Nesse sentido, têm-se interpretado muitos dos seus actos como uma resistência ao desmoronamento da hierarquia tradicional que caracteriza o Portugal economicamente camponês e mentalmente cruzadístico de Quinhentos: aí sobressaem o vilão que renuncia ao seu estado na miragem de uma promoção rápida, o *clérigo dissoluto, incumpridor e socialmente improdutivo*, o escudeiro pelintra que vive de aparências ou o nobre arruinado que vive acima das suas posses, o Juiz venal, o soldado-marinheiro que procura na Índia a riqueza do furto; aí se destaca ainda a mulher sensitiva e amoral, espécie de metáfora da natureza, que encarna as manhas do discurso e do comportamento na figura da alcoviteira, da adúltera e mesma da presunçosa que nem sempre cai em si.”⁶⁹

Embora Gil Vicente seja um poeta-dramaturgo, cuja ideologia se inscreve bem no seu tempo, a singularidade da sua obra escapa às formas lúdicas que consubstanciam o termo geral de teatro medieval. De maneira a esclarecer a novidade, ou «invenção» nas palavras do cronista Garcia de Resende, faremos um breve percurso por essas formas hoje denominadas de para-teatrais, seguindo de perto um dos maiores historiadores do teatro nacional, o Professor José Oliveira Barata.

66 *Ibid.*, p. 40.

67 *Ibid.*

68 *Ibid.* 41.

69 *Ibid.*, p. 42. Sublinhado nosso.

De acordo com este historiador pode-se enquadrar a realidade teatral portuguesa medieval no mesmo plano que os demais reinos europeus e suas experiências dramáticas, ou seja, um *corpus* onde muito bem se imbrica um teatro litúrgico, implementado pelos Beneditinos e de acordo com o calendário religioso, com um teatro vernacular que, embora profano, demonstra igualmente um teor litúrgico. É bem na conjugação entre estas formas “«para-litúrgicas»”⁷⁰ e as formas para-teatrais vernaculares que “acabaria por nascer em toda a Europa um *corpus* dramático-musical, formalmente multifacetado, ainda que tematicamente obediente aos princípios núcleos mítico-religiosos da História Sagrada”⁷¹. Conquanto os dados documentais, tais como crônicas e demais escrituras régias dando conta da formação do reino e constituição de uma cultura nacional, sejam escassos e nem sempre validem na sua completude a realidade, é plenamente justo extrapolar logicamente a experiência dramática de uma Europa em formação, essa constelação de reinos pontilhando centros de mobilidade mercantil e cultural, para a de Portugal, uma vez que recentemente estabelecidas as fronteiras o reino integrou, a seu tempo, essa rede de núcleos culturais.

Como exemplo da possibilidade de uma semelhante experiência, José Oliveira Barata refere “[o] tão citado *tropo natalício* encontrado num breviário do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra – datado do século XIV”⁷², dando confirmação, portanto, de que “as manifestações litúrgicas existiam constituindo-se em núcleo embrionário das nossas primícias teatrais”⁷³. Ora, não se deve somente à escassez de documentos produzidos entre os séculos XII e XIV um desconhecimento das raízes teatrais e para-teatrais em território luso. De acordo com o historiador Mário Martins a raridade de um texto de teatro litúrgico na Península Ibérica terá sido em grande parte motivada pela “severidade desnudada dos cluniacenses e monges de Cister do século XIII”⁷⁴. O território da Península Ibérica terá tido, então nos seus alvares, uma particularidade que a distinguia do resto da Europa, tendo a Catalunha o seu espaço de cisão “enquanto pólo irradiador de um certo teatro litúrgico”⁷⁵.

Os rituais mais influentes no extremo ocidente europeu terão sido o moçárabe e o rito hispânico, os quais muito pouco gizavam sérios elementos para um teatro litúrgico, contrariamente ao rito franco-romano ou os provenientes do Império Bizantino, após a sua derrocada, ritos esses de imensa vitalidade a leste da Catalunha. Para Mário Martins e Oliveira Barata a entrada em cena da ordem de Cluny, franco-romanos, por um lado e, por outro, da ordem de Cister em Portugal em muito dificultaram o florescer de tropos litúrgicos e para-teatrais, pois “embora herdeiros do *rito*

70 Barata, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991: 64.

71 *Ibid.*

72 *Ibid.*, p. 65.

73 *Ibid.*

74 *Cit. in Ibid.*, p. 66.

75 *Ibid.*, p. 65.

franco-romano, os objetivos fundamentais e a tarefa prioritária era pôr em marcha uma *reforma litúrgica* destinada a depurar o rito de «certas excrescências (dramáticas ou não) julgadas inaceitáveis»⁷⁶. Esta ação reformadora levada a cabo pelos cluniacenses foi radicalizada pelos cistercienses cuja “austeridade ritual (...) terá assim impedido, numa fase inicial, a «liberdade criadora» do rito franco-romano, o florescimento do teatro religioso que, não só na Catalunha mas também noutros locais da França, comprovavam como liturgia e teatralidade andavam estreitamente associadas”⁷⁷.

Para além desse tropo descoberto em Santa Cruz de Coimbra, tal como Oliveira Barata refere, terão havido outros textos de orientação litúrgica a serem produzidos nos séculos XIV ou XV; certo é que as suas qualidades estavam muito aquém do resto do teatro europeu da época, nesses centros irradiantes de cultura em França ou Itália. Contudo, se em Gil Vicente se pode apontar “a vitalidade de certas formas dramáticas de temática claramente litúrgica”⁷⁸, tudo se deve à produção aventureira, embora incipiente, da nascente cultura portuguesa, a qual, panoramicamente, se apresenta em toda a sua extensão como uma tessitura de múltiplas entradas estilísticas e temáticas: arremedilhos, momos, entremezes, etc. Mas, uma vez mais, embora se creia na existência de variada ludicidade mais ou menos dramática, não se pode ainda falar de teatro na aceção que determina uma íntima relação entre um texto e uma representação; e à falta de documentos em torno desses jogos, executados por bobos como *Bonamis* e *Acompaniado*, há que referir a censura que sobre eles caía, como sinteticamente nos dá a conhecer Oliveira Barata:

“Várias disposições episcopais proibiam todas as manifestações que desvirtuassem o espírito litúrgico que devia presidir às representações.

Nem pode sequer surpreender que essas proibições incidam sobre *todas* as manifestações que se aproximem do que na altura se designava por «jogos desonestos».

Assistimos à condenação de manifestações dramáticas fora do âmbito religioso e, paralelamente, à crítica aos excessos que ocorriam, inclusive, dentro dos próprios mosteiros quando os clérigos se entregavam a jogos espectaculares e «mascaradas» em nada condizentes com as rígidas directrizes da sua vida religiosa.”⁷⁹

À parte as proibições e a escassez documental, houve um movimento geral e progressivo no seio destes acontecimentos para-teatrais, o de uma complicação das suas formas misturando esses diferentes tipos, a visualidade conquista uma espectacularidade, a mímica ganha novos contornos de expressividade, tramam-se as ações aproximando-as de uma unidade narrativa em vez da dispersão.

A obra vicentina é herdeira desta premente complicação das formas, mas não menos nela ressalta uma inventividade única e singular no contexto ibérico, indo muito para lá da criatividade

76 *Ibid.*, p. 65. Itálico do autor.

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*, p. 66

79 *Ibid.*, p. 67-68. Itálico do autor.

demonstrada por Juan del Encina. Nos termos de Barata, o mérito de Gil Vicente resume-se na seguinte conclusão: “[com] efeito, aceitando os valores, essencialmente formais, dos modelos seus contemporâneos, soube conciliar *tradição e inovação*, harmonizando simbioticamente todos os elementos a que recorria com o objetivo único de *contar poeticamente uma intriga dramática*”⁸⁰.

Tendo toda a sua produção dramática sido escrita no primeiro terço do século XVI e nos alvares do Humanismo e Renascimento português, Gil Vicente não pode ser, na sua plenitude, reconhecido como um humanista; ele é, de certo modo, o apogeu do medievalismo, na opinião dos mais importantes historiadores dessa época, em geral e, em particular, do teatro vicentino, mas mesmo essa justificação é frágil. Não será demais referir que embora o Renascimento e o Humanismo se comesse já a sentir na cultura portuguesa, no início do século XVI, pela mão de latinistas e helenistas nas novíssimas universidades, essa expressão cultural somente assentou praça mais tarde nesse mesmo século. Podemos reportar aqui duas interpretações justificativas da característica fronteira de Gil Vicente, a de José Augusto Cardoso Bernardes e a de Oliveira Barata. Para o primeiro a grande dificuldade de introduzir o dramaturgo num só período prende-se, precisamente, na sobreposição dos aspetos estético-ideológicos que configuram um e outro período no autor, porém a própria concepção de período afigura-se problemática:

“...Gil Vicente dificilmente se compagina com os quadrantes periodológicos que lhe estão mais próximos. São pouco fundadas, desde logo, as possibilidades de ser tomado como «renascentista»; e também não se afigura fácil a sua inclusão no medievalismo histórico-literário (pelo menos no medievalismo que, em Portugal, se resume à poesia trovadoresca e à cronística). Em face dessa dificuldade, boa parte dos historiadores da literatura optou por defini-lo como «autor de transição», participando, de forma sobreposta, de algumas das características de um e de outro período. (...) Em boa verdade nada de substantivo se pode opor a essa classificação. Deve, no entanto, contestar-se a concepção de período literário que lhe está na base. De facto, na sua historicidade, os períodos envolvem obrigatoriamente a noção de *código*. Isto significa, na prática, que não basta detectar a existência de uma determinada linha caracterizante para se proceder a um efetivo enquadramento periodológico. Se assim fosse, não seria difícil ver «Romantismo» na Idade Média e no Barroco, por exemplo. Isto para não falar da dificuldade que existe, em cada autor, de fazer corresponder, por inteiro, os seus traços idioletais a um só período. Nessa medida, todos os autores (nomeadamente os que logram obter maior impacto e influência) teriam de ser considerados como sendo «de transição».”⁸¹

Entende-se, através da sua obra, ser um **autor de transição** entre a língua arcaica e a moderna. Se, por um lado, ainda apresenta muitas características e/ou influências da cultura e sociedade da Idade Média, v.g. uma grande religiosidade e um acentuado sentido de moral, por outro lado, é um homem interessado pela vida do seu tempo, um humanista, um homem preocupado com a sociedade da sua época. Este seu gosto vai repercutir-se na crítica social a todos os vícios e

80 *Ibid.*, p. 75. Itálico do autor.

81 *Ibid.*, p. 69.

defeitos, a todas os estados sociais do seu tempo, o que faz com que nas suas obras observemos um desfile de **tipos sociais**, que mais não são do que figuras que caracterizam o “**cenário da vida real**”, estas **personagens-tipo**, representam sempre um grupo social, ou uma profissão e sintetizam as virtudes ou defeitos desses mesmos grupos, satirizando, deste modo a sociedade sem atacar qualquer pessoa em particular, atitude inteligente do nosso autor.

Não muito afastada desta justificação se nos depara a compreensão de Oliveira Barata, conquanto o não arrede da Idade Média. Para este historiador, a explicação que mais fortemente se pode expor quanto à singularidade vicentina no seio da Idade Média, singularidade essa que o projeta justamente para a fronteira entre o momento cultural medievo e o humanista, só pode ser aduzido porque “na variedade temática e formal da sua produção, se nos oferece como paradigma do *homem-dividido*”⁸²: Gil Vicente é um poeta-charneira, um medievo renovador ou um humanista primitivo, por assim dizer, na originalidade, na busca experimental quando articula as formas lúdicas do seu tempo e as cinge a uma unidade dramática, porém é inteiramente medieval. O seu traço humanista ou pré-humanista advém não de uma ideologia ou de uma teorização do fazer dramático ou poético – embora num ou noutro prólogo saiba diferenciar o fazer de uma comédia de uma farsa –, como muitos humanistas se aprestavam a realizar, mas ao invés no carácter inovador e renovador e na postura crítica evidenciada e posta na boca das suas personagens; e “nessas múltiplas atitudes o dedo acusador do poeta que, transfigurado nas máscaras que elege, se pronunciava contra os males do tempo, qual voz revolucionária e pré-anunciadora de valores religiosos e culturais que tardavam em chegar até nós”⁸³. Como nos lembra, a sua crítica não era demolidora; espetador atento da sua realidade, do quotidiano da sua realidade, das diferentes matizes regionais que pululavam pelas camadas populares do reino, bem como guiado pela ideologia medieval, a sua crítica “privilegiava os «ócios», denunciava os «desvios», perante uma *norma que sustenta a ordem que a todos rege*”⁸⁴. As suas personagens são meros apresentadores de situações da realidade, são exemplos da comicidade, do absurdo, mas tragicamente impotentes para subverter, problematizar a ordem que os rege; a elas falta-lhes esse estrato subjetivante das comédias e tragédias renascentistas, que conduzirá ao “triunfo do individualismo”⁸⁵, mas não menos transportam já uma certa individualidade sentimental, traço particular da eficácia dramática vicentina isenta de qualquer submissão aos programas clássicos revistos pelos humanistas. Poder-se-ia dizer que Gil Vicente foi um poundiano anterior a Ezra Pound; do material em seu redor soube executar a prédica do poeta norte-americano: *Make it new*.

Apontemos, então, as formas para-teatrais ou lúdicas da Idade Média que influíram na

82 Barata, José Oliveira *in op. cit.*, p. 81. Itálico do autor.

83 *Ibid.*, p. 83.

84 *Ibid.* Itálico do autor.

85 *Ibid.*, p. 85.

criação vicentina. Uma das formas mais constantes foi os *mistérios*. Estes eram constituídos pela encenação da narrativa bíblica e apoiados ou completados por evangelhos apócrifos, porém não se guiavam por uma «unidade de ação», no sentido moderno e mesmo contemporâneo do termo, tratando-se mais de uma espécie de procissão de figuras:

“No pensamento dos autores dramáticos, de acordo com o ideal religioso e com a doutrina dos teólogos, que presidiu a toda a arte religiosa ao longo da Idade Média, a unidade dramática era o próprio Acto de redenção, a começar no princípio do mundo, com o Pecado Original, e a acabar na descida de Cristo ao Limbo.”⁸⁶

Antecedendo a narrativa dramatizada dispunham-se, servindo de prefácio e epílogo ao mistério, uma alegoria, de teor didático a todo o espetador, com temas como a Justiça, a Misericórdia, a Absolvição. Pode reconhecer-se que o teatro litúrgico, os mistérios e as suas alegorias, estavam sujeitos a prescrições, não só temáticas, cingidos à narrativa bíblica, ou temporais, mas, igualmente, processuais ou pragmáticos, no que respeita ao didatismo. Por outras palavras, a sua construção cénica implicava, também, “uma regulamentação taxativa e ritual”⁸⁷, como que a exteriorização, através da recitação, da caracterização, da gestualidade, o próprio vestuário imbuído de valor simbólico (túnicas brancas, vermelhas, etc.), ou a posição cénica (direita ou esquerda, consoante o signo moral, personagem boa ou personagem má). Escapando a esta moldura regulamentadora, encontravam-se os diabos e demais personagens demoníacas. O que se deve sublinhar, no caso dos mistérios, é a cisão em dois mundos ou, como sumariamente afirma Saraiva, um “contraste que, se bem observarmos, consiste na oposição de dois processos de expressão diferente: a descrição (caricatura) e o simbolismo ritual”⁸⁸. Contudo, como nos explica o historiador de literatura, entre os mistérios cíclicos do século XIV, agora mesmo apresentados simplifadamente; e os do século XVI, muito se alterou. A estrutura afasta-se do esquematismo da narrativa bíblica encaminhando-se para a invenção na transposição, na minuciosidade dos pormenores; a exteriorização despede-se da ritualização devindo descritiva, analítica, acumulando “os traços para tornar o desenho o mais possível parecido com o modelo vivo”⁸⁹; mais importante ainda foi a humanização das personagens em vez da persistência numa encarnação mais figurativa.

Ao lado dos mistérios igualmente conviviam as *moralidades*, pequenas alegorias onde homens comuns «confrontavam» personificações de ideias, pecados mortais, atributos, qualidades, ações. Ou seja, segundo Saraiva, o drama do século XVI, embora muito rudimentar ou de tendências medievais, demonstra já, no seu processo personificante, uma atitude crítica quanto às

86 Saraiva, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Amadora, Bertrand Editora, 1981, p. 36.

87 *Ibid.*, p. 38.

88 *Ibid.*, p. 39.

89 *Ibid.*

polémicas religiosas e políticas, por um lado e, por outro, ocorreu uma pautada evolução da personificação à construção humanizante de carácter-tipo, a partir, precisamente, da conjugação ou decomposição das moralidades com as “fantasias retóricas”⁹⁰ e faustosas dos *momos*. Não nos querendo prolongar com a descrição de tal evolução⁹¹, referiremos, somente, que uma personagem como o Arrependimento ou o Vício tornaram-se nos sujeitos-tipos, o arrependido e o vicioso. Claramente não são ainda personagens completas, por assim dizer, mas nesse sujeito, “na história de um homem encontra-se, reduzido à unidade de ação, o drama esparso na história do mundo”⁹².

Duas outras formas para-teatrais terão sido igualmente incorporadas e transformadas pelo poeta, falamos dos *momos* e dos *entremezes*. Estas duas práticas lúdicas andavam, o mais das vezes, a par, persistindo ainda, no caso dos *momos*, uma certa dificuldade na determinação da sua definição relativamente à sua autonomia enquanto um produto dramático com as suas próprias normas. Essa dificuldade prende-se, a bem de ver, na heterogeneidade que o consubstancia, uma vez que se apresenta de variadas formas e aborda temas diversos, bem como é pouco clara a sua intervenção no seio das festas palacianas, embora se saiba que participavam elementos da nobreza na sua feitura e realização. Um *momo*, por exemplo, segundo Eugénio Asensio:

“era a un tiempo una mascarada y el enmascarado que en ella iba. Los enmascarados eran la flor de la corte, desde el rey hasta el paje, y desplegaban un lujo asiático en vestidos y joyas. La tramoya y montaje requería artistas inventivos, casi ingenieros teatrales. Se representaban ordinariamente en el grán salón de palacio, alrededor de la cena y remataban en danza. Los *momos* tomaban sus argumentos ordinariamente del mundo caballeresco. [...] Tales espectáculo contenían en germen una pieza teatral: una sucesión de cuadros plásticos com ilustraciones poéticas y musicales o un posible drama com ritmo y movimiento orgânico.”⁹³

Talvez se pudesse aferir que o *momo*, justamente pela reduzida presença de texto literário, por congregar um empenho técnico, fantasioso, confundir no seu interior o participante e o produto, se apresentava como o grau zero da espetacularidade que o teatro aos poucos e poucos vai adquirindo na sua visibilidade, tanto que Barata aponta ser este um elemento prenunciador do feerismo do teatro barroco português. Esta espetacularidade aprofunda-se na confusão terminológica entre o *momo* e o *entremez*; conquanto o *entremez* fosse reconhecido como um carro alegórico ricamente decorado, eles eram transportados por *momos* (praticante) e integrados em festas. A autonomia destes conceitos não era, portanto, clara, senão vejamos: o *momo* tanto era o mascarado como a mascarada, enquanto festa fantasiosa devia o seu feerismo às máquinas, aos carros, aos efeitos de certo engenho os quais podiam ser *entremezes*, mas estes carros decorados

90 *Ibid.*, p. 43.

91 Para uma melhor compreensão dessa evolução sugerimos a leitura da obra de Saraiva, António José *in op. cit.*, p. 42-47.

92 *Ibid.*, p. 47.

93 *Cit. in* Barata, José Oliveira, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 70.

igualmente se podiam apresentar independentemente e isolados carregando momos. De um ou outro modo, momos e entremezes eram as formas mais populares e comuns representadas nas festas do povo e do paço, sendo que a frágil linha que separava momo e entremez persistisse na participação, como afirma José Osório:

“[...] Mas o *entremês* era também um tipo de representação de interior e podia então, combinar-se com o *momo*, conduzindo, assim, a uma influência recíproca. Uma característica, contudo, se deve pôr em evidência: é que o grupo social que fazia do *momo* uma forma de ostentação e comunicação com os outros sectores da sociedade não participava como actor na representação do *entremês*; assistia a ele, como fase ou segmento da representação mais geral que era a *feira*, e oferecia-o, como tal, à contemplação de outros «estados».”⁹⁴

Embora o teatro religioso na Europa do Norte e do Centro seguia de perto as festividades litúrgicas retirando da narrativa bíblica os temas dos seus dramas, tais como o Nascimento e a Ressurreição de Cristo; e conquanto Gil Vicente capte algumas temáticas e formas lúdicas e paralitúrgicas na formação da sua obra, os seus autos, para José Bernardes, “apresentam diferenças assinaláveis”⁹⁵. Mesmo integrado nas festividades sagradas o seu público não era o mesmo que aquele para quem eram concebidos os dramas litúrgicos, pelo que o investimento artístico depositado na produção dos autos, na criatividade da sua escrita, leva a que o texto não carregue consigo o peso doutrinal e ideológico que os outros; o seu exercício sobre os temas religiosos ultrapassam a mera glosa ou comentário, o seu texto de cariz religioso “parece sistematicamente enquadrado num registo interpretativo adaptável às realidades históricas. E, nessa medida, perde em potencialidades doutrinárias o que ganha em possibilidades representativas e circunstanciais”⁹⁶. Porém, de qualquer modo, para o historiador, não se pode falar de uma tradição que, aos poucos e poucos, se viu transfigurada, quer com uma evolução das formas para-teatrais, quer pela pena de Vicente, quando comparamos à real tradição que vivificava por entre França, Inglaterra, Itália; da Catalunha para o resto da Península Ibérica a produção dramática religiosa era espúria, insuficiente para ter um significado que alçasse a tradição e fizesse de Gil Vicente um herdeiro considerável e seu renovador. Renovador tê-lo-á sido, muito certamente, mas igualmente a sua produção de temática religiosa foi muito reduzida, o mais das vezes retabular e centrada na cena do Presépio. Assim, José Bernardes assevera que:

“(…) à luz dos dados de hoje disponíveis, é de todo impossível admitir uma relação de encadeamento entre o teatro vicentino e os sinais esparsos de uma qualquer tradição de teatralidade religiosa. A matéria

94 *Cit. in ibid.*, p. 71. Itálicos do autor.

95 Bernardes, José Augusto Cardoso, *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 61.

96 *Ibid.*

religiosa comparece no teatro vicentino mais enquanto componente temática do que enquanto pilar genológico efectivamente operante. E é bem significativo, a este propósito que o alcance moralizante do teatro vicentino se centre numa base de sincretismo em que o binómio profano vs. Religioso deixa, por vezes, de ser sentido operativo.”⁹⁷

Ainda para este historiador a relação que se pode estabelecer entre o momo e os autos vicentinos e sua integração decorre, primeiramente, de uma necessidade de prestar-se ao acolhimento da parte do público, ou seja, têm de ter elementos de jogo que se coadunem com a própria experiência palaciana, sem esquecer todo o fundo imaginário que perpassava nesse grupo social, indo buscar as suas temáticas à lírica e a narrativa cavaleiresca. Ele terá ido buscar aos momos uma certa faustosidade, um feerismo cénico, ou seja, abordou-os numa “perspetiva estritamente técnico-teatral”, contudo face à grandiosidade e a centralidade da palavra para a concretização de qualquer de um dos seus autos, José Bernardes descobre, na verdade, “[por] detrás da índole alegórica e fantasiada dos momos, emergem já, de forma estruturante e arquimodal, os dois grandes princípios configuradores de todo o seu teatro: a Sátira e o Lirismo”⁹⁸.

Para José Bernardes, aferir que Gil Vicente é um autor cómico é demonstrar um desconhecimento perante a obra deste dramaturgo, o qual somente pontua os seus autos com alguma comicidade quando esta se adequa à trama que entretece o drama. É certo, todavia, haver um número bastante elevado de elementos cómicos, quer de palavra, de carácter ou de situação, atravessando no geral a sua obra, mas o cómico não é o traço mandatário e sobre o qual se ordena o seu teatro. O cómico será antes um suplemento ou um reforço da sátira, “ou para explicar e complicar o lirismo de certas situações discursivas”⁹⁹. No entender deste historiador, Gil Vicente integra-se num exclusivo grupo de autores que articulam com mestria o cómico, o burlesco e o grotesco no seio da arte representativa realista da Idade Média Ocidental, grupo esse que congrega pintores e escritores de nomeada, tais como Bosch ou Rabelais. A particularidade deste heteróclito grupo tem como um dos seus fundamentos essa aversão à mudança drástica, como aferimos anteriormente; e como forma de defesa de ordem e do poder de filiação divina a comédia e a sátira perfazem, conjuntamente, o reduto conservador. A comédia surge então como uma força que “vem da tentação irremediável de expor os contrastes ilógicos que qualquer mudança acarreta”¹⁰⁰, enquanto a sátira reforça o moralismo reprovador do *caos*, balanceando ora na mera ilustração denunciativa, ora mergulhando na senda de uma utopia. Integrado nesse «grupo», que não era de todo uma escola, Gil Vicente porém palmilha noutra direção, uma mais inclinada na representação dos excessos acarretada pela mudança, pelo que Bernardes sugere caracterizar o teatro vicentino de

97 *Ibid.*, p. 64.

98 *Ibid.*, p. 97.

99 *Ibid.*, p. 331.

100 *Ibid.*, p. 332.

«teatro de excessos», “não pela sua fundamentação estético-ideológica, mas pelo desígnio de conferir oportunidade cénica ao estranho e ao caricatural”¹⁰¹; e é nesse sentido que o historiador entende a introdução do grotesco e do burlesco, enquanto modos de articulação cómico e da sátira, bem como configuradoras da representação de casos-limite do excesso.

Por burlesco entenda-se uma forma de travestismo, normalmente aplicado a obras de renome e pertencentes ao cânone sobre as quais se procede a uma estranha repetição da temática, do seu conteúdo, embora sujeita a uma drástica alteração estilística. Este é, resumidamente, o quadro conceptual proposto pelo teórico francês Gérard Genette, o qual faria incidir o seu surgimento no Barroco, contudo, como corrige José Bernardes, o burlesco não se confina ao discurso mas a um bem mais alargado panorama que inclui comportamentos, atitudes, valores, por um lado e, por outro, a sua dinâmica temporal é trans-histórica, tendo já surgido na Antiguidade Clássica. É abrindo assim conceptualmente o sentido de burlesco que se deve levar em consideração a sua presença na sátira vicentina:

“Em sentido abrangente e trans-histórico, pode assim considerar-se o burlesco como o resultado de uma forma entrecruzada de paródia e de sátira que tanto pode traduzir-se na imitação caricatural e desmesurada de determinados textos (paródia), como na crítica intervertida de determinadas situações e comportamentos (sátira). A raiz sémica da palavra «burla» pode assim estender-se ao próprio acto de imitar, por deformação, ou à representação jocosa ou risível de enquadramento cénicos e de determinados tipos.”¹⁰²

Como se sabe, o teatro vicentino recorre bastas vezes ao ambiente popular, colhendo aí comportamentos e atitudes, quer socioculturais, quer psicológicas, que caracterizam tantas das suas personagens e tratados de modo crítico. Por isso mesmo o burlesco se afigura mais a um processo criativo de composição de personagens e de tessitura da trama dramática que, propriamente, o travestismo disposto por Genette. Mas igualmente o discurso se eleva a lugar de proeminência, pois por ele, quer na sintaxe, quer no plano semântico, se mantém uma estrutura dialógica ou monológica aberta à intervenção retórica, à oposição social e dimensional (sagrado e profano), a desconstrução de uma realidade submetida a leis da maioria e, o mais importante, a crítica à própria representação da realidade.

De outro modo se predispõe o Grotesco à utilização, colocando-se logo na proximidade fronteiriça da sátira. Sem a disseminação polissémica do burlesco, com os seus efeitos na estrutura do discurso, a essência compósita do grotesco, como no-lo apresenta José Bernardes, atravessando os registos cómicos, trágicos e sérios, “confere-lhe uma abrangência incomum, contribuindo para o estabelecimento de algumas zonas de confluência entre a Sátira e o Lírico”¹⁰³. A sua relação com a

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*, p. 333.

103 *Ibid.*, p. 347.

representação, propriamente dita, bem como com o teatro vicentino, a comédia e o carnaval, ou alguma da arte medieval, só no século XX conquistou um lugar de relevo nos estudos e na crítica literária com M. Bakhtin e o seu “Rabelais” ou W. Kayser e a sua monografia em torno do Grotresco, no que concerne o seu sentido e significado em termos gerais e, em particular e no nosso caso, com António José Saraiva, W. Atkinson e M. Aparecida Ribeiro¹⁰⁴. Em termos muito sucintos, o Grotresco é “[concebido] com uma espécie de antimimese e como produto de uma imaginação sem controlo e sem *ethos*”¹⁰⁵. Se, hoje em dia, se pode descortinar aspetos do grotresco de modo transversal por toda a Arte, quer nos campos literários, ou plásticos (pintura e escultura, por exemplo), só a partir do Renascimento se intentou conceptualizá-lo como um registo estético de pleno direito, uma vez que foi nesse período estético-ideológico que se procedeu a uma revisão das poéticas helénicas e latinas e, conseqüentemente, a reafirmação da harmonia proporcional, do equilíbrio estrutural, a verosimilhança.

Comparativamente com o burlesco, o grotresco afigura-se como um traço de rebeldia que nada tem a ver com o lúdico e jocoso burlesco, é um ato de certa violência reativa face ao clássico “em nome da aspiração coletiva das massas ou em nome da rebeldia e do talento de cada um”, tal como foi pensado pelo teórico russo e valorizado precedentemente pelo Romantismo, em especial o francês. O grotresco parece ir direto ao âmago da condição humana, pois ele combina uma miríade de emoções contraditórias, suscita o riso e o horror, revira a alma do homem – tal como um escorchado se dá a ver – e ao olhar dispõe uma estranha paisagem abrangendo “vastas zonas da sensibilidade humana que vão das impressões estéticas até às emoções e aos sentimentos mais profundos”¹⁰⁶. Por exemplo, face a uma estrutura harmonizada por um centro em cujas figuras volitam ao seu redor dotando esse centro de um certo poder configurador, muitas vezes o grotresco se apresenta como um procedimento descentralizador, dispondo, precisamente, um conjunto de elementos que desvirtuam o poder do centro, desviando assim a atenção do observador do que se crê principal, valorizando as margens “numa estratégia de distorção mais ou menos deliberada”¹⁰⁷.

Ora, se os românticos elevam o grotresco a princípio estético fundamental, não se podendo pensar a Arte e a sua História sem ter em conta a significância de tal princípio, José Bernardes lembra que é graças aos esforços de Kayser e de Bakhtin que o grotresco pode, enfim, “assumir um estatuto categorial e sistémico com áreas de aplicação transespaciais e transtemporais”¹⁰⁸. As categorias que o compõem e o caracterizam, tais como o informe e o disforme, o descentralismo, o seu húbrico gesto que rompe o cómico e o trágico, o fantástico e o estranho, traz à luz o que mais assombra o lúdico, justamente a capacidade sub-reptícia exorcizante da sátira, para Kayser;

104 Vd. nota de rodapé 18 *in ibid.*, p. 348.

105 *Ibid.*

106 *Ibid.*, p. 349.

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*, p. 351.

enquanto Bakhtin, partindo de premissas do teórico alemão, concebe o grotesco como uma forma de expressão de plena autonomia da cultura popular face à cultura oficial, daí, igualmente, a íntima relação estabelecida entre o grotesco e o carnaval:

“(…) uma interpretação do fenómeno à luz de pressupostos interservios em relação à hierarquia social ou estética, operando-se neste sector uma importante redefinição do cânone compositivo. Assim, por exemplo, enquanto o cânone privilegia uma imagem coerente e acabada do corpo humano (factor que favorece a sua autonomia e singularização), o Grotesco centra-se na indefinição dos contornos corporais, indiciando linhas de continuidade em relação ao mundo da matéria de que emana e com que se funde, em registo de osmose ontológica. Concebida como o berço e como o túmulo, a terra configura o homem inserindo-o numa dinâmica de mudança perpétua, que se revela ao mesmo tempo derrisória e reconstrutiva.”¹⁰⁹

Para José Bernardes o grotesco ganha proporções na obra vicentina que ultrapassam o jocoso burlesco, referindo o carácter disforme de algumas caricaturas que mais regularmente habitam a sua cena, tais como o escudeiro e a alcoviteira, no modo excessivo que elevam o seu comportamento e atitudes sociais, ou o velho presente em tantos autos funambulando entre o cómico e o trágico. O que mais ressalta em certas personagens é o inconformismo perante a ordem natural das coisas, precisamente no que concerne a decadência física, pelo que as personagens caricaturadas enveredam por caminhos da autoilusão que já pouco têm a ver com o burlesco pelo que demonstram “da debilidade humana”¹¹⁰, tantas vezes balanceando-se entre o desejo e a ilusão, quais doutor Fausto sem contrato mefistofélico.

O carácter grotesco a que José Bernardes alude, dentro da sua própria conceção de um compósito conducente à sátira, incide no procedimento crítico de Gil Vicente à realidade da sua época. Assim, para além da crítica que recai no homem ou mulher que buscam escapar à sua condição ou estado social, acrescenta Vicente também um acerbo juízo reprovador àquele e àquela que não acatam as leis naturais, apresentando uma caricata luta do homem contra a natureza e o Tempo e a oposição biológica entre novos e velhos. Por outro lado, o grotesco brota na cena vicentina também através do exagero instintivo, pulsional, ligado à reprodução e que transfigura a personagem, deformando de forma assaz a caricatura risível, como os “clérigos concupiscentes e [a] mulher, sexualizada para além dos limites da moral e até da verosimilhança natural”¹¹¹; ou então pelo modo como Gil Vicente subleva a imagem da sua sociedade tornando-a instável e informe, na qual o que quem se evidencia é o instinto nutritivo:

“(…) a sociedade portuguesa da época, tal como Gil Vicente a retrata, é de facto uma sociedade de predadores excepcionalmente inquietos e insaciados. E, em face das coordenadas político-sociais da época, é

109 *Ibid.*, p. 351-352.

110 *Ibid.*, p. 354.

111 *Ibid.*, p. 363.

compreensível que essa predação se exerça naturalmente nas áreas do ter e do poder, zonas de engodo a que ocorrem os vilões, os escudeiros, os nobres e os clérigos, acotovelando-se para proclamarem a sua pressa de chegar acima. (...) A sátira à insatisfação e à instabilidade social pode inclusivamente ser concebida como a crítica a uma certa forma de loucura suicida, de vasta representação no Grotresco.”¹¹²

112 *Ibid.*, p. 364-365.

3. O CLERO NA OBRA DE GIL VICENTE

Vimos já nos pontos anteriores que embora não houvesse uma prática teatral na Idade Média em Portugal, bem como na Europa, pelo menos no sentido a que hoje é entendido o conceito de «teatro» – conceito problemático para a contemporaneidade no seio dos Estudos Teatrais e da Performance, tendo em conta o surgimento do conceito de *performance* na segunda metade do século passado e o fim de fronteiras conceptuais, questão esta transversal a quase todas as disciplinas das Ciências Humanas, como é o caso da definição de períodos históricos por exemplo – , não menos existia uma prática lúdica para-teatral profana e religiosa.

Não eram somente as temáticas que determinavam a separação dessas representações, mas também o espaço em que se realizavam e o tipo de festividade, umas sujeitas ao calendário litúrgico, outras aos acontecimentos civis e políticos de relevo para o fortalecimento da estrutura política, tais como o nascimento de um elemento da família real, o retorno ou a partida de outros, a celebração das venturosas aventuras náuticas e guerreiras.

Porém, como igualmente vimos, Gil Vicente teve um papel de extrema importância na conceção do teatro ibérico, uma prática dramaturgicamente e dramaticamente atenta às formas, sabendo retirar delas o maior proveito para a realização dos seus textos ou para as suas encenações, quer para os jogos proporcionados pelo texto, quer a sua visualidade, a julgar pelos poucos documentos que referiram um ou outro espetáculo; mas igualmente – e os seus textos ilustram exemplarmente esta questão – o seu teatro demonstrava uma particular atenção às vivências, as atitudes e comportamentos dos grupos sociais da sua época.

Gil Vicente foi, sem qualquer dúvida, um homem do seu tempo, posicionando-se na fronteira entre uma mentalidade medieval e o arrojo renascentista. Os seus textos não podem ser reconhecidos como pertencentes ao período estético-literário do classicismo – de resto, excetuando Sá de Miranda, António Ferreira e alguma parte da obra de Luís de Camões, difícil é creditar os autores do século XVI e do Renascimento português como figuras marcantes desse período, referimo-lo já e, quanto a esse tema, dever-se-á sempre ter em conta a argumentação de Aguiar e Silva. Todas as temáticas que percorrem a sua produção literária reportam-se à vivência; a mentalidade, a própria estrutura societária medieval, bebe das formas para-teatrais ibéricas sujeitando-as a uma unidade narrativa, bem como recupera motivos cavaleirescos e das farsas e *sotties* provenientes dos territórios para lá dos Pireneus; igualmente a sua métrica, o mais das vezes a redondilha maior, é inteiramente tradicional da poesia medieval, não se encontrando na sua poesia, ou nos seus textos dramáticos, o recurso às propostas humanistas classicistas, quer estilísticas, quer temáticas, excetuando a presença em certas peças alegóricas de entidades mitológicas pagãs (Vénus, Cupido, Júpiter, etc.).

Porém, a sua inventividade, o seu posicionamento crítico face às problemáticas que

poderiam conduzir a drásticas mudanças na estrutura assente no poder régio e clerical (as indulgências, a escolástica, por exemplo), ou ainda um certo entendimento da ordem sagrada e profana que deveria ser preservada das volúpias desviantes do clero e de certas figuras do povo ou da realeza, leva-nos a considerá-lo como sendo um homem situado na charneira, na passagem da Idade Média para o Renascimento. Não será demais lembrar, no entanto, que tendo sido «o artista da corte», apadrinhado por D. Leonor e, mais tarde, por D. João III, embora não tendo tido os mesmos privilégios que um Garcia de Resende ou um Sá de Miranda, a sua obra satírica e crítica não poderia, de todo, pôr a descoberto todas as fragilidades, sublinhar os erros de políticas internas ou externas que afetassem diretamente o poder régio. Como dissemos anteriormente, os seus textos eram recitados e apresentados para um público muito preciso, palaciano e, como tal, a sua produção visava somente apontar o que era passível de ser criticado à luz de certos pressupostos pessoais, articulando a sátira sem demasiada malícia a alguns membros da corte presentes, mas mais contundente para com figuras específicas, tais como o clero.

Pode-se observar ainda, no que respeita a sua obra, de que modo Gil Vicente estava atento e informado sobre as questões do reino. A produção da sua obra foi simultânea às grandes modificações da história de Portugal, surgida no período áureo dos descobrimentos, em que o país teve um enorme prestígio, quer relativamente aos outros países europeus devido ao domínio que detinha noutros continentes, fruto das expedições marítimas, como pelo facto de se ter tornado num prestigiado mercado aberto ao comércio externo. Esta situação contribuiu, sobremaneira, para as grandes transformações que se iriam verificar a nível social, económico, político, cultural e religioso, contribuindo para um equilíbrio que se verificaria nos grupos sociais mas, ao mesmo tempo, originando uma crise de valores no seio desses mesmos grupos, deformando os costumes das mesmas.

Assim, como temos vindo a referir, Gil Vicente, apercebendo-se da problemática social, política e religiosa que se verifica, procurou, através das suas peças, despertar as consciências para a decadência moral e social do homem da sua época, que se encontrava extasiado perante a confortável situação económica que auferia, tentando corrigir a degradação moral que se verificava em todas as camadas sociais, especialmente no meio eclesiástico, onde se nota uma forte perversão dessa mesma qualidade, dando lugar a uma redução da austeridade de vida que devia imperar neste grupo¹¹³.

¹¹³ Como já referimos, a sua voz crítica do estado decadente do clero não era única. Os membros mais avisados e inquietos deste importante grupo social pretendiam fazer-se ouvir através dos seus próprios meios, como o eram os sínodos diocesanos, por exemplo; sobre esta matéria, ver Pereira, Isaías da Rosa, *A vida do clero e o ensino da vida cristã através dos sínodos medievais portugueses (séculos XIII-XV)*. Separata de *Lusitania Sacra*, Lisboa, t. 10 (1978); Marques, José, “Os mosteiros na passagem da Idade Média à Idade Moderna”, in *Comemorações do 4.º centenário da fundação do Mosteiro de S. Bento da Vitória. Actas do ciclo de conferências. 21 de Março a 18 de Junho*, Porto, Arquivo Distrital do Porto – Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1997, p. 199-203; Marques, Maria Alegria, “O saber e os

Sendo Gil Vicente um homem com grande cultura religiosa, como se pode aduzir pelos seus textos ou obras de estudiosos esclarecedoras dessa questão, direcionou, fortemente, a sua crítica para o clero, pois a sua conduta desviava-se largamente dos princípios que deveriam seguir, já que eram eles os representantes da igreja católica e da moral cristã. Uma vez que o clero ocupava lugar de destaque na doutrina católica, os seus membros estavam subjugados ao regimento canónico, tendo obrigação de levar uma vida diferente de um leigo e servindo-lhes de exemplo em direção a uma vida pautada por virtudes e honestidade. Ocupando uma posição de destaque na sociedade, a sua vivência servia como ponto de referência normativa para a conduta de qualquer membro da sociedade, em especial o povo. Claramente, essa mesma posição coloca-os numa situação de exposição singular, ficando à vista de todos qualquer comportamento desviante, atitudes pecaminosas, vícios e falhas. Será através da religião que o autor vai fundamentar o seu julgamento e criticar duramente a conduta de completa falta de valores da sociedade da sua época, a venalidade eclesiástica, a hipocrisia dos seus comportamentos e atitudes, etc.

Nos autos vicentinos, que vão ser alvo do nosso estudo, onde estes clérigos aparecem, apenas no “Clérigo da Beira” é feita uma referência positiva à pregação dos carmelitas, em todas as outras situações é transmitida uma visão negativa dos homens da religião. São atribuídos aos clérigos características negativas como sendo portadores de vícios graves, tais como serem desonestos, ambiciosos, luxuriosos, profanos, provocando no meio dos fiéis o escândalo e, conseqüentemente, a crítica pelos desvios que cometem.

3.1. Sinopse das obras selecionadas

Nesta nossa observação deter-nos-emos, em particular, sobre quatro autos: “Romagem dos Agravados”, “Auto dos Físicos”, “O Auto da Barca do Inferno” e “Clérigo da Beira”; e enquanto apresentamos o seu resumo iremos apontando o que nos parecem ser os dados pertinentes para traçarmos uma imagem do clero em Gil Vicente.

3.1.1. Romagem dos Agravados

Esta tragicomédia, denominada de sátira pelo autor, foi representada, tal como se pode ler no prólogo, em 1533, para celebrar o nascimento do infante D. Felipe. São seus interlocutores Frei Paço, um vilão e seu filho, João Mortinheira e Bastião, seus respetivos nomes; dois fidalgos, duas regateiras, Frei Narciso e Cerro Ventoso, duas freiras vindas da Sicília, Dorosia e Domicília, duas pastoras e um pai com sua filha, Aparício Eanes e Giralda. Vejamos, portanto, como são retratados aqui os dois frades e as duas freiras.

O auto abre com a imediata apresentação de Frei Paço, o qual, embora envergando o seu hábito, vem todo encapelado e com gorra de veludo e luvas, bem como trazendo consigo uma espada dourada. Desde logo nos encontramos de sobreaviso, quer a sua roupa, quer as indicações cómicas dos seus movimentos, “fazendo meneos de muito doce cortesão”, nos dizem não ser este um qualquer frade, o seu hábito não o faz. Toda a sua aparência foi por moto próprio, avisa os seus auditores, que ninguém cuide que endoideceu (vv. 3) pois que que o reconheçam de ora avante, “até que saiba de mi/ que sam o padre frei Paço” (vv. 4-5). Para tal há que reconstruir a sua imagem, por assim dizer, pelo que empunha a espada como único objeto que lhe pertence para o resto da vida e deixou crescer a coroa recusando a sua rapagem (vv. 6-15). Estamos, precisamente, perante um frade que não mais quer ser monge conquanto não dispa o hábito, quer ser um valente cortesão que não reza (vv. 16-20), fazendo antes de seus “salmos de Davi” (vv. 24) o invejar e mexericar (vv. 23), gabando-se desse comportamento corriqueiro e inconveniente. A sua própria linguagem, talvez guiada pela sua posição social, é trocada por um falar “mui doce cortês/ [com] grã soma de cumprimentos” (vv. 26-27), um linguajar ufano “com palavrinhas de vento” (vv. 30), descrevendo-se a si mesmo em termos poéticos elevando-se quase à figura de Cupido (vv. 31-35), mas vem tarde para a “lei namorada” (vv. 37), pelo que caminha apaixonado por essa terra por si inculta “e [suspira] de empreitada” (vv. 40). Não podendo ser o cortesão e namorada que desejava ser, vive momentaneamente, para o que se irá ver na romagem, como tal enquanto narrador e à maneira de Cupido em *Frágoa d'Amor* se senta numa cadeira para assistir ao auto e interpelar os romeiros.

O primeiro é o vilão João Mortinheira e seu filho Bastião, vindo Mortinheira queixando-se da sua pobre vida de agricultor e da sua descrença na reza, pois Deus faz com que se desespere (vv. 61-77). Frei Paço escuta atentamente as queixas do vilão, as agruras por que passa e passou pela

mão do ingrato Deus que parece surdo às suas imensas, “mais do que monta” (vv. 125), Ave-Marias; por sua conta o Frei nada mais faz que aconselhar de acordo com o seu hábito (vv. 136-140), pedindo a João o seu conformismo. Face às suas dificuldades e, ironicamente ou não, sabendo da diferença de qualidade de vida que separa um vilão de um membro do clero, Mortinheira pede que o frade faça de seu filho “rapaz de irgueija/nam com devoção e sobeja” (vv. 152-155). Por ventura, por ter um conhecimento superficial do clero, ou de uma realidade relativa ao clero que se resume a um certo talento e voz para o canto e não tanto para as obras divinas e a espiritualidade, reconhecendo pois João em Bastião essas qualidades, pede ao frade que o avalie, porém o jovem é enviesado, em tudo encontrando o gozo, a venalidade, o desdém. Por fim, após várias tentativas, quer na literacia, quer mesmo no canto, desanconselha terminantemente, que de nada vale acolher Bastião na igreja pois ele “nunca há de aprender” (vv. 190-193).

De seguida entram Colopêndio e Bereniso; o primeiro vem enamoradamente num solilóquio em torno do seu agravo de amor num tom quase petrarquista, por seu turno igualmente o segundo se queixa, embora sem qualquer floreado poético à exceção de uma comparação a Job, sendo que o seu agravo é bem maior e mais cruel que as pragas de Moisés contra o faraó (vv. 259-269). Começam ambos a dialogar sobre que mal atormenta Colopêndio, mas rapidamente o diálogo se torna como que um breve combate sobre quem é mais desafortunado e o maior enamorado. Eis senão quando Frei Paço se anuncia e perante a sua «nova» condição de cortesão e monge um descrédito se ergue, facilmente elucidado pelo próprio; é como se dessa mistura de reinos opostos uma nova dimensão se declarasse de “grandeza somária/ de virtudes e nobrezas/ floresta mui necessária/ linda escola sebilária/ onde se aprendem grandezas” (vv. 335-339). Ora, é desse lugar que Frei Paço propõe aconselhar estes tristes agravados e, face a esta «luminária», Colopêndio e Bereniso confessam ser eles próprios quem alimenta cada um o seu desassossego. Tendo o frade reconhecido essa contradição com certa clarividência os seus conselhos, ao invés, em nada ajudam, recorrendo a uma pragmática que pouco tem de religiosa e menos ainda de cortês. A Colopêndio afirma que se o fidalgo não é da vontade da donzela então que a obrigue por escritura (vv. 383), pois um amor que nasce e vive “só por fermosura (...)/ será amor mas nam de dura” (vv. 386-388).

O aconselhamento é interrompido com a chegada das duas regateiras, Branca e Marta. Malogrando as suas tristezas Frei Paço questiona-as sobre que agravo oram em santa ladainha. Sabe-se, então, que sua sobrinha caiu em mau casamento, que em vez de “moço de câmara del rei” (vv. 431) lhes saiu “carrapato de Ourém/ moço da câmara de vento” (vv. 438-439). Depois de muito inquirirem sobre sua ascendência (filhamento) desconhecem a paternidade do moço apresentando um rol de fidalgos que muito terá divertido o público áulico (vv. 449-464), um dos quais terá passado um alvará de casamento para esse moço de “livro em branco/ e de esperança perdida” (vv. 443-444). Procuram, pois, a quem lançar as culpas por terem conduzido essa “cachopa anarante”

(vv. 468) a mau casamento, mas todos se inocentam (vv. 470-474) e a donzela anda em vergonha sem ter onde oficializar o matrimónio, desposando tanto “no Cartaxo/ ou na raia de Castela” (vv. 478-479). Tentando acalmar as regateiras, Frei Paço faz-lhes ver que para tudo e, em especial, este casamento mal-fadado a honra, pois “se o moço é de boa linha/ seu pai será de boa casta/ e fidalgo muito asinha” (vv. 481-483). Branca aduz, “atada fica a canasta” (vv. 484), mas infelizmente a paternidade é africana pelo linguajar do mancebo (vv. 490-494). Face a tal facto, Frei Paço desacredita-lhes o agravo indicando a ordem natural das coisas:

“Porque os casamentos
todos são porque hão de servindo-lhes
e com quem, desde o nacer,
e a que horas e momentos
assi há de acontecer.

E assi as religiosas
naceram pera ser freiras
e vós pera ser regateiras
outras pera ser viçosas
e outras para canseiras” (vv. 500-509)

Em muito mau goto caiu a crítica do monge cortesão – não está ele a fugir à ordem natural das coisas? – e, como ora se diz, o feitiço virou-se contra o feiticeiro, tornando o discurso da ordem das coisas contra o falso cortesão outrora monge (vv. 510-526).

Estando o mal feito cantam e bailam as suas tristezas Branca e Marta, avistando Frei Narciso que se encaminha em sua direção na companhia de Cerro Ventoso; o primeiro vem queixoso porque desejando ser bispo o não abisparam, o segundo, no entender de Branca, é um tonto com “grã cabecinha de pisco” (vv. 561). Cada um por sua vez apresentam seus males abrindo o diálogo com uma crítica: Ventoso diz sempre ter tido os religiosos em “mui boa vontade” (vv. 574) ao que Narciso responde “[quem dera] visse essa humanidade/ aos príncipes poderosos” (vv. 575-576). Ventoso queixa-se de um embaraçoso, para si, paradoxo; ele é um dos mais privados protegidos de el rei mas este concede-lhe uma «pobre» renda de somenos à sua importância, nada menos que quatro mil cruzados. O agravo nada afeta Frei Narciso, uma vez comparando com a sua, até então, austinente existência, diríamos um estóico “marteirando a carne e ossos” (vv. 585), mas, como revela, todo o seu esforço no estudo, no zelo, na privação, tudo fez sem vontade, guiado não pelo espírito mas por ambição, vontade de subir na escada hierárquica da Igreja; e como tardava dirigiu o seu pedido, o qual foi recusado. É certo que o seu desejo de arribar a bispo não é o mais honrado, porém sabendo de tantos bispos que nem ler nem rezar sabem (vv. 607), muito se pasma o Frade

restando sem saber como “conjeturar/ como se pode assentar/ mítara em cabeça de asno” (vv. 609-611) – perguntamo-nos se esta feroz crítica se estende somente aos bispos e cardeais, a qual parece ser a mais certa dentro do quadro geral que Gil Vicente desenha quanto ao clero e as suas faltas, ou se alcança igualmente ao próprio Papa, por qualquer motivo pessoal uma vez que estamos em presença da colocação da mitra entronizando um sujeito, todavia e infelizmente com nada podemos aferir.

Ora como Ventoso se preocupa mais com o bem estar económico, mais perto da sua realidade, ficamos a saber que Frei Narciso de todo tem uma existência pobre e austera, como fez entender; tem a desgraça (“lazeira”) de auferir oitenta mil de renda. É em parte devido a essa pouca renda que o frade deseja ser bispo, uma vez que elevando-se a essa condição a sua vida melhoraria sobremaneira, podendo vir a “ter dez rascões/ e um escravo ocupado/ que sempre tenha cuidado/ dos cavalos e falcões” (vv. 623-626. Deparamo-nos, portanto, com um frade que anseia pela mordomia e o luxo principesco dos altos membros do clero; talvez por serem do mesmo estado clerical Frei Paço não questiona Frei Narciso, ao invés é inquirido por Cerro Ventoso (vv. 632-636), pelo que encetam um diálogo no qual Frei Paço critica o agravo de Ventoso, que se vê a si mesmo como um escravo da realeza. O monge entende que o seu agravo é movido pela soberba de ter entrado pelo seu próprio passo nos meandros do Paço, ao que Ventoso riposta que por tudo aquilo que já deu mereceria bem mais do que “dous contos de reais” (vv. 649), os quais não chegarão para a distinta posição que lhe é devida, a de ser um conde, “siquer conde das Berlengas” (vv. 656). É tamanha a confusão do seu discurso que Frei Paço reconhece que ele deve contentar-se com o que virá de Cerro Ventoso, cortando cerce o diálogo para apresentar a chegada de Apariço Eanes e sua filha Giralda.

Outrora um agricultor feliz, labutando sem descanso e cantando para se animar, nunca conseguiu, infelizmente, sair da pobreza, “pobreza e alegria/ nunca dormem numa cama” (vv. 675-676). Frei Paço descrê de qualquer agravo de Apariço, mas este tem muito que dizer sobre a verdadeira pobreza que o frade desconhece por completo. E tanto assim é que ataca todo o clero, pois para além dos fortes temporais que o furtaram das colheitas o pouco que resta é levado por bêbados padres mais cruéis que rendeiros:

“E os padres verdadeiros
cartuxos de santa vida
apanham-me os travesseiros
com mais ira que os rendeiros
sem me rezão ser ouvida” (vv. 702-706)

E embora confesse não lhes guardar rancor ou desejar mal, na verdade bem espera “que lhes

dem tanta seixada/ que lhes quebrem as coroas” (vv. 715-716) encomendando-os ao diabo, mas tendo o seu amor e fé em Deus intactos. Descobrimo depois ser o frade um cortesão (Paço), ou seja, crendo ter um pé no verdadeiro Paço solicita-lhe que «salve» sua filha, tornando-a dama, uma “paçã” (vv. 730). O monge aquieta-o do futuro de sua filha dizendo que ela será “dama prezada / há de ser rica e fermosa / muito sentida e assossegada / cortês mansa graciosa” (vv. 731-734), mas tudo isso já reconhece o pai no carácter de sua filha, sugerindo o padre que então se aboneque a rapariga com um toucado que nada é do agrado de Apariço Eanes (vv. 743-744 e vv. 747-748). Porém Frei Paço convence-o de que usá-lo a ajudará, embora o pai afira já ela ter muitas ajudas em Lisboa e a sujidade se lava voltando a sua bela aparência à flor da pele (vv. 751-768). De qualquer modo Frei Paço pede que experimente e faz sugestões a Giralda dos modos certos das donzelas do Paço, como o andar, o seu conhecimento de latim, conduzir um olhar com um certo desdém ou ufanía, a posição de um corpo ereto, um rosto pouco ridente senão com certa malícia ou “forrado de honesto engano” (vv. 783), que se prive de falar e quanto ao amar ou ser amada que se mostre “isenta / guardai-vos de sospirar” (vv. 787-788). Descobre-se afinal a razão do ensino, o frade tem uma paixão por Giralda, acabando por dirigir à donzela um discurso amoroso dorido que choca a rapariga (vv. 791-842). Antes de partirem para a sua romagem dão entrada duas freiras, Domicília e Dorosia, vindas de Sicília. Frei Paço apresenta-as da seguinte forma:

“Umás freiras que cá vem
são naturais de Secília
Dorosia e Domicília
são os seus nomes que tem

E de mal aconselhadas
e tocadas de ignorância
vão queixosas e agravadas
porque as fazem encerradas
e viver em observância” (vv. 848-856)

Queixam-se das drásticas mudanças do Tempo e número de agravados que aumenta, isto porque outrora “todos eram compassados / e ninguém se desmedia” (vv. 865-866), todos agora querem mais do que podem dentro da ordem natural das coisas, tal como falámos anteriormente a partir de José Bernardes. Nesse ambiente querendo seguir na romagem ainda se questionam se deveriam convidar Frei Narciso para as acompanhar, mas após reflexão não cedem pois reconhecem o narciso no frade, causa do seu agravo. O melhor, pois, é seguirem sós que mal acompanhadas, porém entram em conversações com o dito frade, que amaldiçoa os seus suspiros de amor. As freiras, após serem questionadas, revelam, então, que a sua tristeza se deve à clausura e observância

da sua conduta e a impossibilidade de falar com os seus familiares, ao qual Frei Narciso as vangloria pela clausura pois por ela estão protegidas “das tempestades do mundo” (vv. 922) e que o silêncio é de maior importância “[ca] sempre os sábios dixeram / pois de falar vem os perigos / conversação afastá-la” (vv. 923-925). Contudo, na verdade, questiona-se Domicília, que mal faz a conversa e a companhia da família se se for uma férrea crente servindo a Deus como freira, o contrário é o que sentem “tapadas / como bestas de atafona” (vv. 932-933).

Por fim chegam as duas últimas personagens, duas pastoras, Juliana e Hilária. Vão muito desgastadas porque seus pais querem casá-las com pretendentes que nada lhes dizem e seus namorados ameaçam matar-se, pelo que planeiam ardilosas mentiras para fugirem ao casamento contratado. Nestes tramas e nesses rodeios chega João Mortinheira, o qual lhes explana como escaparem à má sorte afiançando-lhes que por esses caminhos “há i / rascões e outros de Paço / e as cachopas dão-lhes de azo / entances buscai per i / e tomai raposa em laço” (vv. 985-989), mas elas são moças honradas. Isso pouco importa a Mortinheira pois “uma cachopa se muda / como o tempo em Fevereiro” (vv. 993-994), às raparigas nem “os sacerdotes / poucas vezes fogem delas” (vv. 1002-1003) e se seus pais as querem casar porque fogem? Ora, a razão nem é o contrato mas a aparência dos pretendentes, são velhos, vessos, carecas. Não seja por isso. E em vez de remar contra a maré que saibam que o casamento pouco dura e pouca coisa é, “quem casa com aviso / acha em casa a descrição” (vv. 1035-1036); faça-se pois um casamento de fingir para não desposarem as propostas dos pais, faça-se um contrato verbal prática bastante comum, o que demonstra o descrédito perante a lei divina do matrimónio, talvez movido até pela venalidade dos sacerdotes que pouco fogem das raparigas.

Frei Paço termina o auto dirigindo-se ao público procurando traçar a moral da romagem: de nada vale procurar a cura dos agravos incuráveis, agravos esses que são, bem entendido, aqueles que nascem de uma vontade de contradizer a ordem natural das coisas, o melhor será, pois, esquecê-los na impossibilidade de vencer a sorte quem não a tiver; e como é dia benfazejo com o nascimento do infante que se termine com alegria.

3.1.2. Auto dos Físicos

Esta breve farsa (1512) é talvez das peças vicentinas mais satíricas que existem. Nela o autor dirige a sua crítica a três pontos: a venalidade do clero, o discurso amoroso e sofredor de tom petrarquista e os variados e tantas vezes opostos discursos e práticas médicas suas contemporâneas. Neste último ponto, precisamente, Gil Vicente terá usado para as suas personagens nomes de físicos conhecidos e facilmente reconhecíveis, como tentaram provar Braancamp Freire e Costa

Ramalho¹¹⁴. Mas façamos um breve resumo do auto.

A farsa inicia-se com o pedido do clérigo João Calado, que nunca silenciará de vocalizar a sua apaixonada dor, as suas angústias, o seu desejo de morte por não ter a sua amada e por ser recusado, para que Perico, seu criado, leve uma carta de amor a Blanca de Nisa sua amada, mas que tenha cuidado e só se endereçar a ela se estiver desacompanhada. Ora, Perico fá-lo ver que ela nada quer do padre e o mais certo é ele ser esbofeteado, pelo que melhor será preparar a missa e realizá-la. Mas o clérigo entende que o mais importante é a missiva, “Cuerpo de Dios con la misa / y con el mozo y con la prisa.” (vv. 32-33). Perico bem que o procura dissuadir, mas todas as suas tentativas são goradas por tortuosa retórica de enamorado cujo sentimento se sobrepõe às suas funções clericais. É que o rapaz não sabe nada do amor, afiança-lhe o clérigo, até o homem mais sabido, mais prudente não escapa às redes do amor e, precisamente por ser rede, quanto mais se esforça por se libertar mais enleado fica nela, “más cativo es del amor / y más firme namorado” (vv. 62-63). Esta contenda entre a razão, mesmo se adolescente ou jovem; e a loucura de Cupido, desarrazoada do clérigo, durará algum tempo até que Perico se cansa e de moto próprio parte em busca de Blanca de Nisa. Nisto põe-se o clérigo em devaneios amorosos até retorno do seu criado (vv. 82-104), ficando a saber o que o público já previa, bem como Perico, desenhando este um belo retrato do encontro, com a dama tomando banho sozinha e de como Blanca se queixou do seu infortúnio, isto é, andar um padre atrás de si, um “triste demoninhado” (vv. 125), acabando por rasgar a carta. Ora, obviamente, o nosso padre entra em amoroso choque e só se imagina a celebrar a missa no inferno.

Nisto entra a criada do clérigo, Brásia Dias, que vendo João Calado muito mal, pois os sintomas que lhe dá são físicos, “es la muerte por más cierto” (vv. 151), tenta a cada sintoma prescrever a mezinha para a sua cura, muitas delas bem perigosas. Esta sintomatologia e nosologia prolonga-se até que são interrompidos pelo primeiro físico, Mestre Filipe. Não nos alongaremos nas propostas de cura deste físico, nem dos três outros que o examinaram, Mestre Fernando, Mestre Anrique e Mestre Torres, senão que o primeiro físico receita, ao Clérigo, uma dieta calmante: o cozimento de rosmaninho, um purgante de humores e purificador dos nervos; o segundo fornece várias explicações para a doença mas faz um diagnóstico inconclusivo, enquanto o terceiro prescreve uma dieta de passas. Apenas o quarto físico (Torres) aponta para uma doença de amor. Todavia, para uma leitura atenta e profunda dos tratamentos reenviamos para a análise de Maria José Palla¹¹⁵, a qual traça os discursos destes físicos com as correntes médicas da altura, relacionando-as com a teoria dos quatro humores de Galeno, bem como, uma vez que os tratamentos implicavam sempre uma certa dietética, com o regime alimentício no Carnaval,

114 Ramalho, Costa in http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas25-26/05_Costa_Ramalho.pdf

115 Palla, Maria José, *Melancolia e Rituais carnavalescos na “Farsa dos Físicos” de Gil Vicente*, Lisboa, Edições Colibri, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 15, 2003, pp. 101-118

sabendo que esta peça foi apresentada durante o Entrudo.

Saindo o último físico, dá entrada um padre confessor que se dispõe a escutar as maleitas de seu irmão. A sua confissão é, no mínimo, radical tendo em conta o seu encargo, a sua profissão de fé no verdadeiro sentido da palavra; a sua dor é tamanha que o clérigo João Calado renega a Deus:

“Y padre confieso más
que outra cosa no adoro.
Ay de mí que muero moro
y tú señora quedarás
satisfecha con mi lloro.
Digo más mi culpa a vos

que me pesa ser nacido
y com todo mi sentido
estoy tan fuera de Dios
como neste amor metido.” (vv. 584-593)

O confessor indaga por quanto tempo se caiu enamorado e sabendo ser dois anos e dez dias logo reconhece a glória em sua queda e, para tal, busca no seu conhecimento bíblico os argumentos em favor do seu irmão. Cita então Jacob que amou Raquel, “[aque] fue amante fiel / que juro a Dios que afuera vo / nenguno llegó a aquél” (vv. 626-628) e entre outros argumentos decide que não merece penitencia pois o mal não está aos olhos de Deus antes na consciência de quem nunca amou (vv. 640-644), basta pensar-se no exemplo de Eva, que não era casada quando a fez, determinando Deus que todo o homem abandonasse pai, mãe e todas as coisas por uma Eva, formosa e não tinhosa. Portanto, está perdoado “y haced conta que sois sano” (vv. 664). E o auto termina com uma quadra de cantores cantando uma ensalada de Gil Vicente a pedido do padre confessor.

Como se pode ver, então, cruzam-se neste auto os três pontos acima referidos:

1) a venalidade do clero, conquanto não reconhecida e aceite pela ortodoxia (aqui, a do olhar vicentino) é sabida prática comum e retoricamente defendida até mesmo pelo vigilante dos incumprimentos, das faltas e falhas, dos pecados e pecadinhos, uma retórica que se perverte consoante o ponto de vista que se toma pois, como se sabe, a prescrição do casamento no seio da Igreja depende igualmente do entendimento do que é a mulher e, particularmente, de Eva;

2) o discurso amoroso nada nos informa de, por exemplo, uma metafísica do amor, trata antes de uma sintomatologia de perdição física e mental, o aferimento de uma condição em que o enamorado ou a enamorada se encontram arredados da realidade, em nada semelhante ao sentimento de amor, não muito diferente, que se pode descobrir na amizade profunda entre Montaigne e La Boétie, por exemplo; talvez por isso se chamou a esta condição paixão, de *pathos*,

uma afeção com alguns sinais de uma qualquer doença e

3) o discurso e prática médica, portanto, só pode revolver no pântano confuso dos afetos buscando em todas as teorias, de Galeno à astrologia, a cura para o que é incurável (já o disse o poeta-cantor Leonard Cohen), recomendando variadas e opostas dietéticas que nenhum resultado demonstram senão o adoecimento de quem padece da paixão, como acaba por acontecer a João Calado. Não nos podemos esquecer, porém, de que se trata de um auto associado ao Carnaval, como Maria José Palla nos mostra no seu texto, pelo que a inversão da ordem das coisas está na agenda do dia e, assim, nada de grave há na loucura deste clérigo, no seu auto-posicionamento fora de Deus e no perdão do confessor. Mas precisamente por isso, pela desculpa da inversão dos valores pôde Gil Vicente parodiar e satirizar a sua realidade mordazmente.

3.1.3. Auto da Barca do Inferno

O Auto da Barca do Inferno é, talvez, o texto mais estudado, lido e conhecido de Gil Vicente, a par do Auto da Índia, pelo que nos parece desnecessário proceder à sua sinopse. O texto do Auto (1517) é escrito em versos rimados, fundindo poesia e teatro, fazendo com que o texto, cheio de ironia, trocadilhos, metáforas e ritmo, flua naturalmente. Faz parte da trilogia dos “Autos da Barca” (do Inferno, do Purgatório, do Céu). É nele que se pode encontrar a crítica mais feroz à Igreja, onde melhor se traça o retrato das faltas de um dos pilares da sociedade Medieval, através, precisamente, da elucidação de certas práticas incorretas, fraudulentas, gananciosas e em tudo avessas à ética propugnada pelos seus membros. Talvez por essa razão nos deparemos com uma espécie de tribunal, um julgamento dos últimos dias, não pela mão de Jesus Cristo, mas por uma Justiça de olhos bem abertos em cuja balança os pratos são dois batéis conduzidos por um Diabo e por um Anjo. Nem se poderá dizer dos barqueiros que cumpram o papel de advogados, eles são a gritante voz de uma consciência que está perante a verdade nua e crua, pelo que nem sequer há qualquer necessidade de se digladiarem pela salvação ou a danação das almas, pois não há possibilidade argumentativa e retórica de defesa por parte dos mortos, quase todos eles crendo-se salvos das suas incúrias. Aos barqueiros basta esperar, de nada lhes serviria vender as felicidades do além, quer pela mentira demoníaca, quer pela verdade angelical. O Anjo nem sequer discute a possibilidade da absolvição, não a há para aqueles que tiveram uma vida licenciosa, pecaminosa, de soberba, arrogância, luxo, mentira, pois o reino dos céus não se compra com missas, a confissão última no leito de morte, o derradeiro sacramento, por isso já tem a barca cheia à partida, o batel tem o seu espaço medido somente para aqueles que se guiaram pela virtude e pela palavra de Cristo; ele aguarda pacientemente a chegada dos quatro cavaleiros que pelejaram nas cruzadas, que deram o seu corpo e sua alma pelo filho de Deus, só a estes o Anjo se dirige com a ânsia e a felicidade de

acolher os merecidos, fechando o Auto:

“Ó cavaleiros de Deus,
a vós estou esperando,
que morrestes pelejando
por Cristo, Senhor dos Céus!
Sois livres de todo mal,
mártires da Santa Igreja,
que quem morre em tal peleja
merece paz eternal.”

E à parte a recepção esperada dos cavaleiros, só ao Parvo Joane aceita o Anjo guiar para o Paraíso, pois tudo o que este fez foi sem malícia, estando ele impune de qualquer erro tendo vivido na simplicidade, talvez quase animal, dos prazeres terrenos. Porém, cabe a ele e somente a ele, num último instante, aceder à razão com seriedade, ou seja, a figura do parvo, como é tradição na literatura, ou a do bobo, é ser aquele que imerso na desrazão toca a razão despudoradamente, faz ver através da loucura ou da insensatez a dura realidade aos razoáveis protegendo-se na sua condição, não de forma dissimulada, fingida, hipócrita, mas bem como evidência desinteressada. Ora, isso não chega para o Anjo, parece dizer-nos, não basta tocar a razão no interior da desrazão, há que reconhecê-la e realizar a decisão – diz o Anjo, “Tu passarás, se quiseres” –, uma única vez valendo para o resto da eternidade, de se colocar fora da desrazão e simultaneamente da razão, como se só com esse salto a verdade se lhe iluminasse marcando-o para todo o sempre, podendo depois voltar à sua insensatez. Se o Anjo, em qualquer momento, faz o papel que o Diabo representa, fá-lo através do Parvo Joane.

O auto desenrola-se quase como uma procissão de figuras «exemplares» de quase todo o estrato social contemporâneo de Gil Vicente; e o procedimento de abordagem é igual para cada personagem. O primeiro a chegar é um Fidalgo, seguido por um agiota (onzeneiro), o Parvo Joane, por um sapateiro, por um frade cortesão com sua amante, por uma cafetina, um judeu, um corregedor, um promotor, um enforcado e, finalmente, pelos quatro cavaleiros. Um a um aproximam-se do Diabo, carregando o que na vida lhes pesou. Perguntam para onde vai a barca; ao saber que vai para o inferno ficam horrorizados e dizem-se merecedores do Céu. Aproximam-se então do Anjo que os condena ao inferno por seus pecados, com prontidão. O Fidalgo, o Onzeneiro (agiota), o Sapateiro, o Frade (e sua amante), a Alcoviteira Brísida Vaz (cafetina e bruxa), o Judeu, o Corregedor (juiz), o Procurador (promotor) e o Enforcado são todos condenados ao inferno por seus pecados, que achavam pouco ou compensados por visitas a Igreja e esmolas. Apenas o Parvo, como dissemos, é absolvido pelo Anjo.

Cada um dos personagens focalizados entra no reino da morte com seus instrumentos

terrenos, são venais, inconscientes e por causa de seus pecados não atingem a Glória, a salvação eterna. Destaque óbvio deve ser feito à figura do Diabo, personagem vigorosa que conhece a arte de persuadir, é ágil no ataque, zomba, retruca, argumenta e penetra nas consciências humanas. Ao Diabo cabe denunciar os vícios e as fraquezas, sendo o personagem mais importante na crítica que Gil Vicente tece de sua época.

Porém, o cerne da crítica vicentina tece-se em torno dos representantes da Igreja, embora no texto somente o frade seja figura literal da instituição. Os espetadores são informados de que era prática habitual a remissão dos pecados ser efetuada com ofertas, pagamento de missas e outras situações idênticas, desde que houvesse pagamento, o que não abonava nada a favor da ética dos membros da Igreja. Este frade, por exemplo, partilha muitos elementos caricaturais de outros clérigos que povoam a obra vicentina; como não ver na sua ufanía o Frei Paço, todo ele paramentado com espada e elmo (escondido no capelo, outra forma de evidenciar, talvez, a inexistência de coroa), os seus poucos dotes monásticos, mais próximo da profanidade que do sagrado, dançando e cantando, trazendo na mão o que Frei João Calado não pôde segurar no “Auto dos Físicos”, estando assim igualmente próximo do “Clérigo da Beira”, outro padre com uma relação carnal – e não será o nome da donzela também simbólico, Florença essa cidade italiana faustosa e rica, como que um piscar de olhos ao público por analogia da ostentação de Roma e da Igreja? – e a sua valentia de esgrimista, dando a revelar as suas caçadas, poderá muito bem ser um outro modo de referir a caçada aos coelhos, a angariação de fiéis. Este Frade é a suma, levada ao extremo, do ridículo das personagens clericais de Gil Vicente, é a parte cómica da imagem do Clero, a parte séria é a que surge encoberta com os sonhos de salvação paradisíaca que cada personagem se convence ter, com as confissões remissivas, as missas purificantes das suas almas. Neste mesmo auto a Alcoviteira, Brísida Vaz, quando enumera a mercadoria que transportava, como elemento mais importante da enumeração – “A mor carrega é:”, “Daquesta mercadoria / trago eu muita, bofé”- podemos ler “essas moças que vendia”, referindo-se aos membros do clero, o que nos leva a poder caracterizá-la como uma proxeneta. O próprio Frade, quando criticado por ter namorada, explica que no mosteiro “ eles fazem lá outro tanto”.

Citando Oliveira Martins, a propósito do referido: “Se a nobreza ingénita e o orgulho de carácter se tinham transformado em uma vaidade miserável, também a doença entrara na fé. A devoção, tornando-se em hipocrisia ingénua, e o misticismo em embriaguez carna, tinha exagerado o número frades e clérigos (...). O misticismo não resistia à corrupção geral, e se se tornava externamente uma fúria, começava já no íntimo a desenhar aquele estado puerilmente senecto que, para além da educação dos jesuítas, vamos ver pronunciar-se claramente no nosso século XVIII.”¹¹⁶

116 Martins, Oliveira, op. cit., pp. 325-326.

3.1.4. Clérigo da Beira

Esta farsa satírica, ou de folgar como se pode ler no intróito antecedendo o prólogo, foi representada a D. João III, em Almeirim, no ano de 1526. Muitas são as leituras realizadas e basta a bibliografia, sendo que um dos argumentos mais fortes, amparado pelo simbolismo incluso na farsa, versa sobre uma interpretação política da situação religiosa e imperial que vigorava na Europa, mais claramente na aliança entre o Papa Clemente VII e o rei de França Francisco I, contra o poderio italiano e espanhol e a força económica germânica, por um lado e, por outro, a situação da espoliação em que se encontrava o povo em geral, quer pelos furtos a que eram votados como forma de participação financeira, quer como força física para os vários exércitos ou demais forças interventivas. É dessa forma que se pode ler, por exemplo, a caça aos coelhos, a compra de capões e patos, simbolizando a angariação de fiéis, iludindo a leitura literal dos enganos, roubos e demais inconvenientes parodiados na feira. Também há que referir a sátira a Pedreanes, nome porque ficará igualmente conhecido este auto, personagem com poderes de adivinhação, que fala através de uma jovem chamada Cecília, o qual representa, para Noémio Ramos, a nova igreja italiana e a potência económica dos Médicis.

O auto inicia-se, pois, com a entrada de um clérigo e de seu filho Francisco. O nome do filho, crê-se, não vem a despropósito, podendo ser certamente uma referência ao poeta humanista Francisco Sá de Miranda, também ele filho de um membro do clero, tendo igualmente estado em Itália. De imediato somos confrontados com a displicência do clérigo, o qual, saindo para a caça de coelhos, não tem a sua coroa feita. Essa falta para com a conduta monástica, já para não falar da sua relação de concubinato de onde provém o seu filho, é desdenhada pelo Clérigo, “[ta] mãe ma trosquiará / nam cures tu de conselhos” (vv. 9-10), pois o mais importante é a caça dos coelhos. Francisco, pelo seu conselho, parece muito mais inclinado a respeitar o *ethos* monástico, mesmo se, ou precisamente por, seu pai ser clérigo da Beira e “porque já a gente cabreira / em tudo quer atentar” (vv. 7-8), ou seja, como se nos dissesse, nesse aviso ao Clérigo, que se a conduta deve ser respeitada e seguida com justeza ética ainda mais seriamente deve ser vivida fora dos centros de poder, pois as pessoas têm uma visão menos afoita a ligeiros desvios. Reparando então que se esqueceram de trazer a foroa para os ajudar na caça aos coelhos, entramos em diálogo cómico quase de bonecos ou marionetas, com ameaças de pancada, “[creo] que a vara há d'andar / se isso vai dessa maneira” (vv. 21-22), uma vez que o filho se recusa a fazer a viagem de uma légua e a responsabilidade da foroa, para a caça, é de quem tem a coroa, respondendo então não se tratar ele de uma oliveira “que haveis de varejar” (vv. 24).

A contenda prolonga-se ao ponto de o próprio Clérigo acordar com Francisco dizendo “[filho] de clérigo és / nunca bô feito farás” (vv. 39-40), como se nos dissesse claramente que um

fruto nunca cai longe da árvore, mas nada se compara, afirma Francisco, com os filhos de Frei Mendo “e os do beneficiado / que vão tomar o bocado / que seu pai está comendo” (vv. 42-44). Francisco acaba por ceder e parte em busca da foroa e pelo caminho roubará um chouriço; o pai vendo o filho partir confessa-nos que com esta atitude e modos ele teria futuro na corte “porque, lá nam fazem bem / senam a quem menos faz” (vv. 51-52) e como esses que lá vivem é mentiroso, mal-dizente, manhoso e mexeriqueiro. Aqui faz uma referência a Sam Francisco, mas não cremos que seja o monge fundador da ordem religiosa dedicada à pobreza e a um certo estoicismo, antes talvez uma crítica a Sá de Miranda, mais amado monetariamente que Gil Vicente sendo embora este o autor da corte, uma vez que o contexto em que a referência surge segue a linha da crítica à corte; Francisco “rebolberá sam Francisco / que pera a corte é um visco / que caça toda a manada” (vv. 57-60), ou seja, a todos agrada com as suas poesias e acabado de chegar de Itália se intrometeu e medrou no seio do Paço.

Voltando o filho, este avisa o pai de que a mãe tem tudo a postos para rapar a coroa, porém o Clérigo ignora-o sugerindo a reza antes da caçada, ao que Francisco deseja saber que tipo de matinas deverão orar, “[matinas] de cá da Beira” (vv. 69) ou outras mais sérias. Não há necessidade de mudar, reze-se à maneira de lá como manda a prática de uma estranha lei: em cada lugar se desenha o seu modo como se não houvesse livros de reza e orações, matinas e salmos prescritos e universais para todos os membros do clero cristão:

“Si, pera que é mudar
cada dia uma maneira?

Porque os capelães del rei
que cá na Beira tem renda
se rezam lá de outra lei...
Tem outra lei de fazenda.

Mas Deos dê muita prebenda
Antone Alvarez... Que é rezão!
Que ele e outros que lá estão
nos deixaram esta lenda.” (vv. 71-80)

Assim que começam a oração das matinas Gil Vicente parodia agudamente, talvez, a ignorância do latim da parte de muitos membros do clero, ou ainda o uso despudorado do mesmo consoante a ocasião, como que para conceder um certo peso sagrado à situação e como poucos eram aqueles que falavam, escreviam e entendiam o latim no seio de toda a sociedade o uso despropositado nada mais seria que um uso de poder inconveniente, sobranceiro, um modo de

manter viva a ignorância dos outros grupos sociais. Isso está patente nesta embrulhada de latim, de frases de orações conhecidas dos livros de salmos e matinas, umas literais outras transformadas – como muito bem nos esclareceu Ângela Correia¹¹⁷ – entrelaçadas com versos e rimas que as deturpam de sentido num fascinante carnaval linguístico:

“Venite exultemos.

Que cães e forão não temos
pera tempo de mester...

Domine dominus noster,
nos dê com que os manter
e colehos que levemos.

Cele enarrant gloriam Dei...,
nam cuide papa nem rei
que está no cume da serra
Domini est terra
que é senhor de toda a grei

Ora Te Deum laudamus
pois que tal manhã levamos
pera provarmos a perra.
Jubilate Deo omnis terra
diz que rezemos e vamos.” (vv. 89-104)

É sabido que em 1551, no rol do livro do *Índex*, o “Auto do Clérigo da Beira” ou “Pedreanes” é proibido por causa das matinas, contudo as matinas que se rezam não têm orações, nem lições, apenas vários princípios de salmos, algumas das vezes invertidos, mas todo o cuidado era pouco aos olhos da Inquisição.

Ora, este ridente patuá, que deverá ter feito o encanto da corte e, porque não (embora não conste nesse outro censurado livro, editado por Fernando Ribeiro de Mello nas saudosas edições Afrodite, “Antologia do humor português”, estes versos de Vicente ao contrário de outros retirados da Barca do Inferno, da Índia, ou Maria Parda), dos surrealistas, ou ainda o faz, prolonga-se até aos versos 172 e por entre eles se lançam várias críticas ao *status quo* (“nós pouco pão colhemos”, vv. 112), a pessoas (“Nuno Ribeiro / que nunca paga dinheiro / e sempre arreganha os dentes”, vv. 114-116, ou Luís Homem nos versos 169), a má repartição da riqueza (vv. 117-119), ou a venalidade do clero (“Dixi dominus que tinha / uma muito boa asnhina / nam sede e dextris muis. / Donec ponam,

117 Correia, Ângela, *O Clero*. Lisboa, Quimera, 1989.

tem seis, / mais uma mulatinha. Vede se as haveis.”, vv. 141-146). Antes que termine o extenso prólogo e comece a primeira parte, o Clérigo antes mesmo de dar largas à sua caça aos coelhos demora-se com grandes cuidados e recomendações que seu filho deve levar à sua mãe, conjuntamente com um breviário, como se, na verdade, não quisesse ir à dita caça aos coelhos, pois constantemente se lembra de cuidados, procedimentos, deveres, dos quais ele próprio poderia ter feito ao invés de encomendá-los à sua esposa.

Tendo partido o filho chega Gonçalo, o filho de um lavrador e, consigo, transportando dentro de um cesto, uma lebre e dois capões, marmelos e outras coisas para vender. Este diálogo alude com certeza ao argumento político-religioso contencioso referido no início e proposto por Noémio Ramos. Gonçalo quer ir vender a sua mercadoria na corte e o Clérigo põe-no de sobreaviso quanto aos rascões muito enganosos, os quais, na verdade, “são lobos pera nichos, / e raposas de nação” (vv. 244-245), que “[se] te puderem furtar / as orelhas há de ver” (vv. 248-249), partindo depressa. Nisto surgem dois fidalgos louçãos (elegantes, bem vestidos e garridos), Almeida e Duarte, queixando-se, o primeiro, da pouca sorte que têm no Paço, enquanto o segundo goza, fazendo vários trocadilhos irónicos da situação de Almeida. Eis senão quando chega Gonçalo, tornando-se este o motivo de chacota de Duarte tratando-o por guarda-porcós, ao que Gonçalo, avisado pelo Clérigo, se defende, “Nunca eu os guardei per mi. / Mas já eu a vosso pai vi / morder bem mau cordovão” (vv. 301-303), para prazer de Almeida. Duarte fica visivelmente incomodado com o dichote de Gonçalo e com os comentários de Almeida, tanto que o vilão faz reparos da fidalguia de ambos (vv. 320-323), fazendo referência a um nome de família, os Meneses, que terá roubado risos ao público. Duarte defende-se motejando a tez de Gonçalo, ele aparenta-se a “rapaz mouro engrergueirado” (vv. 327), de tal modo que o vilão se irrita enrubescendo, “[rapaz], és tu namorado? / Ora fala, sem sabor... / Rapaz, que mudas de cor...” (vv. 332-334). Curiosos com o que Gonçalo traz, demandam o que transporta para além da lebre e quando este se prepara para abrir o cesto, Almeida rouba-a. O plano foi bem forjado, pois Gonçalo parte no encalço do fidalgo e Duarte fica guardando o cesto, imaginando já grande festa com Almeida a custo do vilão, fugindo enquanto o filho de lavrador corre por entre os vendedores na feira. Gonçalo principia um queixoso solilóquio do qual é de referir as más condutas sociais, bem como uma certa falta de fé, como se poderá ler nesta quadra:

“O carmelita nos sermões
bem lhes mostra o paraíso,
mas tanto vem eles isso
como eu vejo os meus capões” (vv. 396-399)

Voltando, cabisbaixo, de retorno à sua aldeia encontra o Clérigo, que se mostra muito

espantado com a rapidez e crê ter Gonçalo vendido tudo. O vilão conta que foi roubado, para nenhuma surpresa do Clérigo, pelo que lhe pede conselho ao que o frade propõe que Gonçalo volte com patos pois valem bem mais dinheiro que os capões, entronizando o conselho com mais uma oração tortuosa e pela bênção pede qualquer coisa que comer, mas Gonçalo teme a ira de seu pai, sossegando-lhe o Clérigo que este irá lá rogar-lhe “como amigo / per nem te deixe de dar...” (vv. 431-432); mas se pelo caminho Gonçalo encontrar um negro que tenha cuidado com ele “porque é um perro malvado, / o maior ladrão do mundo.” (vv. 434-435). A caminho, portanto, depara-se com o cativo negro Furunando que, após ter escutado o roubo de Gonçalo, se espanta e recrimina quantos ladrões há por aí, encetando uma oração enviesada muito semelhante às do Clérigo, fora o sotaque e um latim inventado e, um pouco mais adiante, uma peculiar visão do mundo, tudo anda e se move num lufa-lufa, “mundo turo canseira” (vv. 487-508) – não se poderá encontrar aqui, no discurso de Furunando, também o olhar avesso de Gil Vicente às grandes mudanças? Parece-nos bem possível. Prestando-se a ajudar, o negro diz a Gonçalo que parta, mas este deseja ficar à espera do Clérigo aproveitando para beber e tomar um banho no rio. O Negro vendo Gonçalo esconder-se fica à espreita para ver onde ele guarda a sua roupa; e vendo a sua sorte mudar de novo entra em delírio, agora um Salve Regina (vv. 530-534, no interior dos quais se encontra a oração em prosa). E tendo agora melhor roupa e dinheiro entra em furor imaginando o que fará com ele, bem como que novas conversas terá com todos aqueles que o maltrataram (vv. 535-612).

Vem então Gonçalo e dá conta de que tudo perdeu, por todos foi enganado, dando-nos a sua visão do mundo: que todo o mundo é raposo, quanto mais verdadeiros se mostram, ou querem fazer-se passar ou crer, mais mentirosos são, “já nam há i que ficar / a mim mesmo há de furtar / se m'eu daqui nam m'acosso” (vv. 635-637). É nesses reparos e nessa condição que se cruza com uma Velha e Cecília, a endemoninhada que fala com Pedreanes e este pela boca dela, Gonçalo não acredita nos poderes divinatórios de Pedreanes pelo que pede prova, espantando-se com tamanha veracidade, mas quando pede para saber com quem irá casar-se é já toda outra história, vaticinando Pedreanes que se não o fizer morrerá, “[esta] mesma hás ter d'haver! / Nem cases em outra parte / senam pouco hás de viver.” (vv. 696-698). A curiosidade da Velha desperta e também ela quer saber o seu futuro; que também casará e com um criado de marquês. A Velha, claro, descrê e perante tal Pedreanes ameaça partir “para o meu negro deserto” (vv. 713) e abandoná-la, pelo que a Velha de imediato se escusa porque tem medo “serem isso vaidades, / e essoutro [talvez Gonçalo?] estar-se quedo” (vv. 718-719). Chegam, entretanto, os dois fidalgos ladrões que dizem procurar Pedreanes apresentando a Velha ao mesmo mais o seu vaticínio de futuro casamento, mostrando-se ela aos jovens como ainda está bela (vv. 734-748). Pedreanes cumpre a sua promessa a Gonçalo e só os ajudará se devolverem o que furtaram mais três vinténs por capão e outros tantos tostões pelos marmelos e limões (vv. 755-761). Mas estes não têm dinheiro, nem eira nem beira, pelo que

Pedreanes relembra a Gonçalo “que dixeste que, por Deos / lhes havias por perdoado..., / pela alma dos teus heréus, / e nam te devem cornado...” (vv. 771-774), pelo que ele deve pedir contas ao negro, ou seja, perdoe-se o roubo aos ricos ou dos que mais têm que o povo e que este, por sua vez, vá pedir contas aos que ainda menos têm, embora, neste caso, o negro realmente tenha roubado.

A farsa termina com uma paródia em torno das adivinhações e da astrologia, aproveitando Gil Vicente a oportunidade de brincar com alguns membros da corte que poderiam mesmo estar presentes, como o Conde de Penela, o Conde de Marialva, Vasco Fróis, o Conde de Redondo ou Afonso Albuquerque, entre outros, tornando esse momento num espetáculo de feira:

“E ao que quereis saber
das damas e amadores,
o domingo que vier
eu direi quanto souber,
delas e seus servidores.

Insinar-vos-ei então
cantigas com que folgueis,
e agora, nam canteis,
fique por concurião
que esse dia cantareis” (vv. 906-915)

Talvez uma negra promessa para aqueles que creem na força do Papa italiano e a banca dos Médicis?

CONCLUSÃO

Déssemos mais ouvidos ao senso comum – esse instrumento do entendimento que bastas vezes acompanha a coisa do mundo mais bem distribuída, o bom senso segundo Descartes – e aos inúmeros preconceitos que o acompanham e talvez já não se lesse Gil Vicente, nem o veríamos em cena por este país fora. Como assim? Veja-se o número reduzido de leitores de poesia (grande percentagem desse número os próprios poetas) e, uma enorme probabilidade, a esse número retire-se metade e, talvez, teremos o número de leitores de dramas – intercalando o drama e a poesia foi realizada toda a obra do pai da dramaturgia nacional. Veja-se simultaneamente o esforço dos agentes culturais em perpetuar a vida do teatro, intercalando nomes contemporâneos com os da já longuíssima história do teatro, a qual inaugura, de certo modo, a própria história da literatura, sendo embora a literatura um conceito do Iluminismo setecentista, esforço que recai também, é preciso referir, sobre a promoção da poesia. Atribuir culpas é fácil, será sempre o outro, esquecendo nós o que outro grande poeta português, Mário Cesariny, uma vez afirmou: “Todos, sem exceção, têm a máxima culpa!”. O que queremos dizer com a assinatura desta acusativa e critiquíssima afirmação, da qual não nos escusamos? Mais do que políticas culturais de proteção, incentivo, etc. à literatura e outras atividades culturais, as quais, de qualquer modo, são importantes e ferramentas essenciais das políticas de estado no seu dever cívico, social e cultural, essa porção que alimenta o ser-se humano e olvidadas em tempos de crise, há um esforço impreterível a ser realizado que escapa a essas mesmas políticas, aos mercados e demais mecanismos político-ideológicos: o «esforço» de cada um, singular e particular, de procurar conhecer desinteressadamente, sem segundos propósitos (económicos, financeiros, ou outros). Dir-nos-ão que o tempo é outro, ou que não há tempo, que esse esforço implica um ritmo de vida não se coadunando com o atual; mas esquecemos, então, que o termo certo, hoje, é exata e precisamente «esforço», o qual, no seu próprio tempo, nos dará os frutos do prazer da aprendizagem e do conhecimento desinteressado, devindo lentamente interessado.

É o que hoje denominamos por esforço – fora do enunciado da crise atual, mas ainda atreito ao seu sentido etimológico, isto é, o da escolha ou decisão imperativa – aquilo que cremos ter sido uma prática corrente de Gil Vicente, ou seja, uma curiosidade e sede de conhecimento soberbas, bem como uma acutilante escolha ou decisão de recolha, no modo como capturou as formas parateatrais vigentes e as incorporou singularmente no interior de uma cena e de uma poética única no seu tempo. Esse é o seu traço mais essencial, projetando-o para a fronteira entre a Idade Média e o Renascimento, fazendo-o um “poeta de transição”. Nesse traço descobrimos, igualmente, a particularidade portuguesa do humanismo, sublinhada por Joaquim de Carvalho: a experiência a par do experimentalismo. Por um lado, o poeta-ourives aplicou todo o seu conhecimento provindo da experiência, tal como a visualização dos variados espetáculos parateatrais, o seu conhecimento

alimentado por uma fecunda aprendizagem filosófica e religiosa, as novíssimas informações e saberes das terras orientais por onde os portugueses se aventuravam, ou de outros reinos europeus e, de modo único, um saber lançar-se na experimentação de uma poética crítico-satírica de impacto cénico estonteante, pois ainda hoje são encenados textos dramáticos seus.

Outro traço da sua marca estilística é, justamente, o pungente estilete com que ataca as figuras de maior preeminência do seu tempo, tal como a nobreza ou, como procurámos tratar neste texto, o clero. É certo que teve uma posição privilegiada, protegido pela Rainha D. Maria e pelos seus monarcas D. Manuel I e D. João III e talvez devido a essa proteção coibiu-se de atacar com a mesma frieza satírica a nobreza ou, até, a realeza. Não será, contudo, inteiramente verdade, cremos por nossa parte, pois há bastantes, ridentes e espinhosas piadas, pelo menos para o seu público, dirigidas a personalidades suas contemporâneas. Porém, o que nos mais interessa – e o ponto que escapa ao protecionismo áulico – é a possibilidade de reconhecer no poeta, como procurámos dilucidar, uma estrutura moral de fundo religioso que entrou em choque direto com o *ethos* de muitos membros do estado eclesiástico, por um lado e, por outro, a transfiguração de certos argumentos ordenadores do mundo ditados pelas leis do Tempo e de Deus. O clero na obra teatral de Gil Vicente é representado claramente como um elemento disruptivo da ordem natural das coisas: abrigando-se no privilegiado espaço da escada hierárquica social, cada clérigo, padre ou frade por Vicente descrito rompe com os laços espirituais da cristandade que o poeta abraça, lança-se na promiscuidade lasciva, por vezes erótica, ou na paixão lunática suspendendo-se do mundo; outros abusam dessa mesma posição e exercitam os seus dotes de guias morais, porém totalmente oposta às prédicas e comportamentos esperados de um clérigo. Talvez rotundamente impedidos de inverter por completo a sua posição, o seu dever espiritual, o seu civismo cristão, uma vez que são superficialmente levados a sério pelos seus interlocutores, não menos sérias são as suas propostas, ou melhor dizendo, os seus enunciados prescritivos, as suas prerrogativas etológicas sugeridas a esses mesmos interlocutores, pois não nos podemos esquecer que a sátira, conquanto roube o riso ou sorriso no seu primeiro aparecer, traz consigo uma grave seriedade, naquilo que revela como uma possível verdade desvela uma outra verdade, não necessariamente mais profunda, pois na realidade tudo se joga na superfície. É nessa leveza, nessa aparente leveza do jogo, do jocoso, do ridículo ou do caricatural que o estilete vicentino é mais penetrante.

Gil Vicente terá tentado exercitar o seu dever moral, como qualquer escritor procura confiando na sua integridade e, cremos estar bem patente na sua obra; afinal, a crítica que ela encerra, particularmente e no caso que nos importa, ao clero, se pode encarar-se como uma proposta de melhoria da condição clerical, ia muito mais além, na prossecução do bem comum de toda uma sociedade. Recorre ao desmascaramento da usura e da venalidade clerical, do luxo e da ostentação, da ignorância, da denúncia da vida folgada e demasiado desafogada do clero, à denúncia da

ambição de alguns dos seus membros e do desrespeito pelo celibato por muitos outros, como forma de indicar o que está errado, o que está a romper com a ordem, aquilo que está a forçar a mudança drástica ou os representantes de um caos por vir que, infelizmente para o autor, não pôde evitar. Resta-nos a sua singular obra e procurar recuperar a sua verve crítica e a acutilância do seu olhar para enfrentar esta e as vindouras crises, ou seja, as decisões inadiáveis que nos apelam à vida.

ANEXOS



(Gil Vicente, retrato)

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Vicente/148763>



Auto de moralidade composto per Gil vicē
 te por contemplaçem da serenissima e muyto catholica
 rainhadona Liana: nossa señoza: e representada per seu
 mãdado ao poderoso pñcipe e muy alto rey doo Manuel
 primeiro de portugal deste nome. **C**omeça a declaraçã e argumẽto
 da obra. **P**rimieramente no presente auto se segura que no poto
 q̄ acabamos despirar chegamos supiramẽte a huũ r̄o: ho qual per
 foiza auemos de passar: em huũ de deus batees q̄ naquelle porto estã
 .s. huũ delles passa pera ho paraíso: e ho outro pãho inferno: es q̄es
 batees tem cada huũ seu arraes na p:oa: ho de paraíso huũ anio: e ho
 do inferno huũ arraes infernal e huũ companheyo. **D**o primeyo
 entrelocutor he huũ fidalgo que chega com huũ page q̄ lhe leua huũ
 rabo muy comprido e huũa cadeya a despatas. **E** começa ho arraes
 do inferno desia maneyra ante que ho f. dalgua venha.

(“Auto de Moralidade” de Gil Vicente. Imagem da edição das Obras Completas)

(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auto_de_Moralidade_de_Gil_Vicente.jpg)



Representa se na obra seguinte hũa prefiguracã sobre a regurosa accusaçam que os inimigos fazem a todas as almas humanas, no pôro que per morte de seus terrestres corpos se partem. E por tratar desta materia, pôe o autor por figura que no dito momento ellas chegão a hum profundo braço de mar, onde eitam dous baxeis, hum delles passa pera a gloria, o outro pera o purgatorio He repartida em tres partes. E de cada embarcaçam hũa cena. Esta primeyra he da viagem do inferno, trata se pollas figuras seguintes. Primeyramente a barca do inferno, arraiz & barqueyro della diabos. Barca do parayso, arraiz & barqueyros della anjos.

(representações seiscentistas das figuras teatrais de Gil Vicente)

(<http://www.esec-povoa-lanhoso.rcts.pt/ESPLv5/recursos/Port/textodramatico/texto%20integral.htm>)



(Custódia de Belém, pormenor)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Custodia_Belem_3.jpg



(Custódia de Belém, pormenor)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Custodia_Belem_5.JPG



(Custódia de Belém, pormenor)

<http://www.flickr.com/photos/57878485@N02/6163982852/>



(D. Manuel I)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_I_de_Portugal



(D. Maria de Aragão e Castela)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria de Arag%C3%A3o e Castela, Rainha de Portugal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_de_Arag%C3%A3o_e_Castela,_Rainha_de_Portugal)



(D. João III)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_da_Silva_\(cardeal\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_da_Silva_(cardeal))



(“Auto dos Físicos”, versão contemporânea pelo Teatro Construção com encenação de José Leitão)
(http://jornal-entre-margens.blogspot.pt/2007_02_01_archive.html)



(“Auto dos Físicos”, versão contemporânea pelo CENDREV e encenação de Tiago Porteiro)
(http://www.cendrev.com/espectaculos_historia.php?ano=1997)



(“Clérigo da Beira”, versão de GICC Teatro das Beiras encenação de Gil Salgueiro Nave)

http://dupond.ci.uc.pt/tagv/2002/11/t_clerigo.htm



(“Auto da Barca do Inferno”, pelo Teatro de Animação de Setúbal com encenação conjunta de Carlos Curto e Pompeu José)

<http://lisboameninaemoca.blogs.sapo.pt/540743.html>

BIBLIOGRAFIA

- AAVV,
Temas vicentinos: actas. Colóquio em Torno da Obra de Gil Vicente. Lisboa: Inst. De Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- AAVV,
Gil Vicente e Évora nos alvares de quinhentos: actas do Colóquio organizado pelo Centro de História de Arte da Universidade de Évora, entre 12 e 14 de Dezembro de 2002. Colóquio comemorativo de Gil Vicente, Org. José Alberto Gomes Machado et al.. Évora: Centro de História da Arte da Universidade, 2005 (2002).
- AAVV,
“*Gil Vicente 500 anos depois*”, Lisboa, 2002. *Gil Vicente 500 anos depois: actas do Congresso Internacional*. Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; org. Maria João Brilhante et al.; rev. do texto Paula Lobo. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- AAVV,
Gil Vicente: vida e obra. Lisboa: Academia das Ciências, Série de Conferências realizadas na Academia de Ciências de Lisboa, de 8 de Abril a 21 de Junho de 1937, em comemoração do IV centenário da morte do fundador do teatro português, 1939.
- AAVV,
Dicionário de história de Portugal. Dir de Joel Serrão. Porto: Iniciativas Editoriais, 1971.
- AAVV,
Diccionario de história eclesiástica de España, dirigido por Quintin Aldea Vaquero, Tomás Marín Martínez e José Vives Gatell, I e IV. Madrid: Instituto Enrique Florez. Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1972 e 1975.
- AAVV,
Dicionário ilustrado da história de Portugal, vid. José Costa Pereira e José Frederico Ferreira Martins (eds. Lits.), 1986.
- AAVV,
Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa, vid. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), 2000.
- AAVV,
Dictionnaire de droit canonique, dirigido por R. Naz, t. III. Paris-VI: Librairie Letouzey et Ané, 1942.
- AAVV,
Edad Media y Renacimiento en España, 3, Caen, 1988 - *Edad Media y Renacimiento: continuidades y rupturas*. Estudios reunidos [sic] y presentados por J. Canavaggio y B.

Darbord; [org. por el Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Caen].
Caen: Centre de Publications de l'Université de Caen, 1991.

AAVV,

Journées Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, 13. Le clergé rural dans l'Europe médiévale et moderne: actes des XIIIèmes Journées Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, 6-8 septembre 1991. Études réunis par Pierre Bonnassie. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.

Albuquerque, Luís de,

A astrologia e Gil Vicente. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Sep. de: *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 3. p. 54-75, 1971.

Alçada, João Nuno,

Por ser cousa nova em Portugal: oito ensaios vicentinos. Pref. De Luís de Sousa Rebelo. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

Amaral, Alexandre do,

Três nótuas vicentinas: I Alexandre de Aliis - II Bernardus de Virgo Assumptionis - III Amor Vincit Omnia. Coiombra: Coimbra Editora, 1953.

Araújo, Matilde Rosa,

Gil Vicente. Lisboa: Direcção-Geral de Educação Permanente, 1974.

Asensio, Eugenio,

Las fuentes de las "Barcas" de Gil Vicente: lógica intelectual e imaginación dramática. Lisbonne: [s.n.], Lisboa: Ottosgráfica, Lda, 1953.

Barata, José Oliveira,

O vilão às avessas do seu mundo: [para um estudo do vilão vicentino]. Coimbra: Universidade de Coimbra, Sep. de *Biblos*, 51 (Miscelânea em honra de Paulo Quintela), 1975.

História do Teatro Português, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

Invenções e cousas de folgar: Anrique da Mota e Gil Vicente. Introd., estabelecimento dos textos e sugestões de leitura de. Coimbra: Minerva, 1993.

Barbosa, Jorge de Morais,

Gil Vicente e os seus diabos. In *Boletim Mensal da Sociedade de Língua Portuguesa*, Ano VI, nº2, Fev. 1955.

Barreira, Cecília,

Sete faces ocultas da cultura portuguesa: de Gil Vicente a Pascoaes. Lisboa: Átrio, 1991.

Beau, Albin Eduard,

A música na obra de Gil Vicente. Sep. de: *Biblos*, vol.14., 1939.

- Sobre el bilingüismo en Gil Vicente*. Madrid: Editorial Gredos. Sep. de: *Homenaje a Dámaro Alonso*, tomo I, 1960.
- Beleza, José Manuel Merêa Pizarro,
A propósito da cena do enforcado no auto da barca do inferno de Gil Vicente. Sep. de: *Centenário da Abolição da Pena de Morte em Portugal*, 1967.
- Bell, Aubrey F. G.,
Estudos vicentinos. Trad. António Álvaro Dória. Lisboa: Imprensa Nacional, 1940.
- Bernardes, José Augusto Cardoso,
Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1996.
Os estudos vicentinos: balanço e perspectivas. [São Paulo]: Editora Agora da Ilha. Sep. de: *Brasil – 500 anos de Língua Portuguesa (Congresso Internacional)*, 2001.
Revisões de Gil Vicente. Coimbra: Angelus Novus, cop. 2003.
Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente. [S.l. : s.n.], 2003.
Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente. Pref. de Aníbal Pinto de Castro. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.
Gil Vicente. Lisboa: Edições 70, 2008
- Bomfim, Eneida,
O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente. São Paulo, Rio de Janeiro: Edições Loyola; Editora Puc Rio, 2002.
- Bragança, Joaquim O.,
Liturgia e espiritualidade na Idade Média. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2008.
- Brasil, Reis, (pseud.),
Gil Vicente: mestre do teatro simbólico-alegórico. Tomar: Colégios de Nun'Álvares, Sep. de: *Revista CNA*, 1966.
- Broutin, Paul,
L'évêque dans la tradition pastorale du XVIe siècle. Paris]: Desclée de Brouwer l'édition universelle, 1953.
- Buescu, Maria Leonor,
Apontamentos de Literatura Portuguesa. Porto: Porto Editora, s/d.
- Calderón, Manuel,
La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente. Alcalá de Henares, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- Campos, Agostinho de,
Nótulas para um glossário vicentino. Coimbra: Universidade de Coimbra, Sep. de *Biblos*, vol.

XI., 1935.

Cárcel Ortí, Maria Milagros,

“*El clero secular en Europa en la Baja edad Media: bibliografía*”. In *Anuario de Estudios Medievales.*, 35, 2, 2005.

Carrilho, Ernestina,

Glória. Lisboa: Quimera, 1993

Carvalho, Joaquim Barradas de,

O Renascimento português, em busca da sua especificidade. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. Estudos Portugueses, 1980.

Chaves, Luís,

Gil Vicente: aspectos etnográficos na sua obra poética e dramática. Sep. de: *Ethnos*, 5, 1966.

Cidade, Hernâni,

Gil Vicente: a época, o homem e o poeta. Sep. de: *Revista de Guimarães*, 75, 1965.

Correia, Ângela,

Clérigo. Lisboa: Quimera, 1989. (Com textos da obra de Gil Vicente).

Correia, Carlos,

Teatro de Gil Vicente [documento electrónico], *Auto da Alma*. Lisboa: CITI, 2002.

Corte Real, João Afonso,

Gil Vicente: talento poético da história luso-castelhana e do humanismo do século XVI. Sep. de: *O Instituto*, vol. 137, 1975.

Costa, Avelino de Jesus da,

“Sínodos e Constituições Diocesanas” in *Acção Católica*, vol. XXVI, nº 12 (1941), p. 596-610.

Costa, Dalila L. Pereira da,

Gil Vicente e a sua época. Lisboa: Guimarães Ed, 1989.

Cunha, Alfredo da,

Gil Vicente na Lisboa Antiga e a Antiga Lisboa nas obras de Gil Vicente. Sep. Bol. Cultural e Estatístico da Câmara Municipal de Lisboa, 1937.

Cury, Jorge,

Gil Vicente e a teoria do livre-arbítrio. Sep. de: *Revista Ocidente*, vol. LXIX, 1965.

Dias, Ana Paula Cabrita,

Para uma leitura de Auto da barca do inferno de Gil Vicente. Lisboa: Presença, 2002.

Dias, Ana Paula Paiva,

Para uma leitura de Auto da Alma de Gil Vicente. Lisboa: Presença, 1999.

Para uma leitura de Auto da Índia de Gil Vicente. Lisboa: Presença, 1997

- Dias, Geraldo J. Amadeu Coelho,
O mosteiro de Tibães e a reforma dos beneditinos portugueses no séc. XVI. Sep. de: *Revista de História*, vol. 12, 1993.
- Díaz Ibáñez, Jorge,
El clero y la vida religiosa en Huete durante la Edad Media: estudio y colección documental. Cuenca: Diputación de Cuenca, 1996.
- Elías de Tejada, Francisco,
As ideias políticas de Gil Vicente. Trad. de Manoel de Bettencourt e Galvão. Lisboa: Pro Domo, 1945.
Ensaios vicentinos: Gil Vicente. Coordenação geral Ana Rosa Assunção...[et al.]. Coimbra: A Escola da Noite, 2003.
- Ferreira, José Alberto,
Uma “discreta invençam”: a imaginação do império no teatro vicentino. Guarda. Sep. da *Revista Educação e Tecnologia*, especial 10 Aniversário da E.S.E., 1997.
Uma discreta invençam : estudos sobre Gil Vicente e a cultura teatral de quinhentos. Coimbra: Angelus Novus, 2004.
- Flórido, José,
Lições planificadas de língua e de literatura portuguesa: interpretação crítica de textos [de] Gil Vicente. Lisboa: Básica Editora, 1980.
- Fonseca, Maria Amália Ortiz da,
Auto da Alma [de] Gil Vicente. Mem Martins: Europa América, 1991.
- Garay, Rene Pedro,
Concept and structure of the Vicentine comedy. Ann Arbor: University Microfilms International, 1993. Doctor of Philosophy (Spanish and Portuguese); Vanderbilt University, 1984.
Gil Vicente and the development of the comedia. University of North Carolina: Chapel Hill. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1989.
- Girão, Aristides de Amorim,
A corografia portuguesa nas obras de Gil Vicente. Sep. de: *Biblos*, vol. XII, 1938.
- Gomes, Alberto Figueira,
Características do “Auto da Alma” e fé de Gil Vicente. Sep. de: *Revista Ocidente*, vol. 69, 1965.
- Gomes, Saúl António,
As “matrículas de ordens”: de elemento diplomático a acontecimento histórico: subsídio para o estudo do clero português no final dos tempos medievos. Sep. de *Lusitania Sacra*, 2.^a

série, t. 13-14, 2001-2002.

A voz do Clero nas cortes de Lisboa de 1455. Sep. de *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 4, 2004.

Clérigos regulares nas ordenações sacras da Sé de Coimbra no século XV. Sep. de *Lusitania Sacra*, 2ª série, 17, 2005.

Gonçalves, Ana Maria,

A modernidade do teatro de Gil Vicente. Sep. de *Estudos de Castelo Branco*, 1965.

Gonçalves, Joaquim Cerqueira,

Gil Vicente e a temporalidade. Sep. de *Euphrosyne*, Nova série, 10, 1980.

Gonçalves, Luís da Cunha,

Gil Vicente e os homens do foro. 2ª ed., Lisboa: Edições Ática, 1953.

Gralheiro, Jaime,

Na Barca com Mestre Gil: recreação dramática. Texto para um espectáculo de teatro popular centrado em Gil Vicente. Lisboa: Caminho, 1978.

Guenée, Bernard,

Entre l'Église et l'État : quatre vies de prélats français à la fin du Moyen Age, XIIIe-XVe siècle. [Paris]: Gallimard, 1987.

Guimarães, Horácio de Castro,

A sátira vicentina. Sep. de *Boletim da Academia Portuguesa de Ex Libris*, nºs 8 e 9, 1958.

Guimarães, Luís de Oliveira,

O direito no teatro de Gil Vicente. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1931.

História Religiosa de Portugal. Dir. Carlos Moreira Azevedo. Vols. 1 e 2, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

Iglésias, Fátima,

Corpus Christi. Lisboa: Quimera, 1992.

Jacinto, Manuel Dinis,

Figuras do teatro de Gil Vicente. Porto: Colégio de João de Deus, 1969.

Keates, Laurence

O teatro de Gil Vicente na corte. Lisboa : Teorema, imp. 1988.

Lamas, Maria Paula Ferreira de Seixas Antão da Cunha,

Viagens no Auto da Alma de Gil Vicente. Lisboa: [s.n.], 2003.

Levillain, Philippe,

Dictionnaire historique de la Papauté, Fayhard: Paris, 2004.

Lima, Joaquim Alberto Pires de,

A linguagem anatómica de Gil Vicente. Coimbra: Coimbra Ed. Sep. de *Biblos*, vol. 12, 1938.

Lopes, António da Costa,

Gil Vicente e o Papa. 2ª ed., revista e aumentada. Sep. de *Cenáculo*, 2ª série, V, 1965-1966.

Lopes, Fernão

Crónica de el-rei D. João I. Porto, Livraria Civilização, 1994.

Macedo, José Adílio Barbosa,

O clero e a sua formação: de Jesus Cristo ao Concílio de Trento. Braga: Barbosa & Xavier, 1984.

Macedo, José Rivair,

Religiosidade e messianismo na Idade Média. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1996.

Machado, João Nuno Sales,

A imagem do teatro: iconografia do teatro de Gil Vicente. [pref. Fernando António Baptista Pereira]. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005 (1956).

Malpique, Manuel Cruz,

Gil Vicente humanista. Sep. de *Revista Língua Portuguesa*, tomo 2, nº3, 1972.

Marques, José,

A propósito dos recomendados de D. Luís de Guerra [1434]. Sep. de *Bracara Augusta*, vol. 31, fasc. 71-72 (83-84), Jan-Dez. 1977.

Os itinerários do arcebispo de Braga D. Fernando da Guerra (1417-1467). Sep. de *Revista de História*, 1, 1978.

O testamento de D. Fernando da Guerra. Sep. de *Bracara Augusta*, vol. 33, fasc. 75-76 (87-88), Jan-Dez. 1979.

A colegiada de Guimarães no priorado de Afonso Gomes de Lemos (1449-1487). Sep. de *Actas Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, 2, 1981.

O estado dos mosteiros beneditinos da arquidiocese de Braga, no século XV. Sep. de *Bracara Augusta*, vol. 35, fasc. 79 (92), Jan-Dez. 1981.

Aspectos da vida interna do Mosteiro de Santo Tirso, segundo a visitação de 1437. Santo Tirso: [s.n.], 1982.

Os Franciscanos no norte de Portugal nos finais da Idade Média. Sep. de *Boletim do Arquivo Distrital do Porto*, vol. 1, 1982.

A extinção do Mosteiro de Manhente. Sep. de *Barcellos-Revista*, 2, 1985.

Tratado de confissão: novos dados para o seu estudo. Vila Real: Bib. Pública e Arquivo Distrital; Lisboa: Inst. Port. Patrim. Cultural, imp. 1986.

A Arquidiocese de Braga no séc. XV. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

O arcebispo D. Jorge da Costa e os primórdios da Imprensa em Portugal. Braga: Biblioteca Pública, 1988.

Os mosteiros na passagem da Idade Média à Idade Moderna, in *Comemorações do 4.º centenário da fundação do Mosteiro de S. Bento da Vitória. Actas do ciclo de conferências. 21 de Março a 18 de Junho*, Porto, Arquivo Distrital do Porto – Mosteiro de S. Bento da Vitória, 1997, p. 199-203.

Marques, Maria Alegria

Cisma do Ocidente in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa, Círculo dos Leitores – Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, vol.I, 2000.

Uma eleição abacial em tempo de guerra. São Bento de Castris 1384 in *Olhares sobre a História. Estudos oferecidos a Iria Gonçalves*. Lisboa, Caleidoscópio, 2009.

O saber e os saberes na legislação sinodal portuguesa da Idade Média, in *História. Revista* (Goiânia - Brasil), vol. 18, n. 1 (jan. / jun. 2013), p. 91-120.

Marques, Maria Alegria; Soalheiro, João

A corte dos primeiros reis de Portugal. D. Afonso Henriques, D. Sancho I, D. Afonso II. Gijón, Ed. Trea, 2008.

Martín Martín, José L.,

Benefícios del clero rural castellano (siglos XIII-XV), Anuario de Estudios Medievales, Vol 35, No 2:693-73510.3989/aem.2005.v35.i2.153, 2005.

Martins, Eugénio,

A formação do clero na história da Igreja. In *Estudos*, Coimbra, 1964.

Martins, Mário,

Introdução histórica à vidência do tempo e da morte. Braga: Liv. Cruz, 2 vol., 1969.

O Pai-Nosso na literatura portuguesa, até Gil Vicente. Sep. de “Didaskalia”, 6, 1977.

Mateus, Osório,

Deos Padre. Lisboa: Quimera, 1993.

Índia. Lisboa: Quimera, (com textos da obra de Gil Vicente), 1988.

Mendes, João,

Do erasmismo de Gil Vicente. Sep. de Brotéria, vol.23, fasc. 5, Nov.1936.

Miguel, António Dias,

Gil Vicente, mestre de retórica... das representações. Coimbra: Sep. de *Humanitas*, 37-38, 1986.

Minois, Georges,

Les religieux en Bretagne sous l'Ancien Régime. [s.l.]: Quest-France, 1989.

Monteiro, José de Sousa,

A dansa macabra: nota preliminar a três autos de Gil Vicente. Sep. de *Revista de Portugal*, nº

2, 1889.

Moreira, Eduardo,

Gil Vicente e a Reforma. Lisboa: Papelaria Fernandes, 1966.

Moreira, Vasco; Pimenta, Hilário,

Novas propostas de abordagem: Gil Vicente, Camões, Eça de Queirós: 9 ano unificado, 3º ano do curso geral. Porto: Porto Editora, 1990.

Oliveira, António Resende de,

Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa, Colibri, 1994.

Trobadores e Xograres. Contexto histórico. Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1995.

O trovador galego-português e o seu mundo. Lisboa, Editorial Notícias, 2001.

Oliveira, Joaquim de,

Gil Vicente nasceu em 1470: arquitectura literária para uma biografia do ourives-poeta e criador do teatro português. [S.l.: s.n.] (Lisboa: Ramos, Afonso & Moita), 1975.

Pais, Amélia Pinto,

Auto da Barca do Inferno. Porto: 2004.

Palla, Maria Antónia,

Do essencial e do supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente. Lisboa: Estampa, 1992.

Léxico do traje e adornos no teatro de Gil Vicente. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, Fac. de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova, 2006.

A roda do tempo: o calendário folclórico e litúrgico no teatro de Gil Vicente. Rev. Eduarda Pinto Basto. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais [da] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas [da] Universidade Nova de Lisboa, 2006.

Pereira, Isaías da Rosa,

A vida do clero e o ensino da doutrina cristã através dos sínodos medievais portugueses: séculos XIII-XV. Sep. de *Lusitania Sacra*. Lisboa, 10, 1978.

A formação do clero antes do Concílio de Trento. Sep. de *Actas do Congresso de História no IV centenário do Seminário de Évora*, Évora, vol. 1, 1994.

Pereira, José Costa, e José Frederico Ferreira Martins (eds. Lits.),

Dicionário ilustrado da história de Portugal, Lisboa: Alfa, vols. 1 e 2, 1986.

Pestana, Sebastião,

Pequena amostra do "Dicionário de Gil Vicente". Lisboa, Sep. de *Revista Ocidente*, vol. 81, 1971.

Estudos gil-vicentinos. Sá da Bandeira [Angola]: Pestana, 2. vol., 1975.

Pimenta, Alberto,

O conceito de diabo na Bíblia e em Gil Vicente. Lisboa, Sep. de *Revista Ocidente*, vol. 69, 1965.

Pina, Luís de,

Pecado, culpa e angústia na cena Gil-Vicentina. Porto, Sep. de “Guimarães e Gil Vicente”, 1958.

Pires, António,

Gil Vicente poeta de Nossa Senhora. Lisboa: Edições letras e artes, 1941.

Pociña López, Andrés José,

La concepción del tiempo en la obra de Gil Vicente. Universidad de Extremadura, Sep. de *Anuário de Estudos Filológicos*, 23, 2000.

Post, Hendrik Houwens,

As obras de Gil Vicente como elo de transição entre o Drama Medieval e o Teatro do Renascimento. Sep. de “Arquivos do Centro Cultural Português” 9, 1975.

Ramos, Noémio,

Auto da Alma de Gil Vicente: Erasmo, o Enquiridion e Julio II: As figuras e todos os autos. Lisboa, [s.n.], 2008.

Ramalho, Américo da Costa,

Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente. Coimbra: Coimbra Humanias, Sep. de *Hvmanitas*, vol. 17, 1965.

Alguns aspectos do cómico vicentino. Coimbra: Universidade de Coimbra, Sep. de *Biblos*, vol. 41, 1973.

Reckert, Stephen,

Espirito e letra de Gil Vicente. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda. *Temas Portugueses*. Ed. sob os auspícios do Comissariado para a 17ª Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura “Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento”, 1983.

Reis, João da Encarnação,

Panorâmica vicentina: dos alvares do quinhentismo: (uma leitura metódica do poeta dramaturgo). Coimbra: Minerva, 1992.

Ribeiro, Maria Aparecida,

Gil Vicente e a nostalgia da ordem. Rio de Janeiro: Livraria Eu e Você Editora, 1984

Roig, Adrien,

Criticism and satire on the Indian voyage in the theatre of Gil Vicente. Sep. de *Hispanic*

Horizon, 6/7 (New Delhi: Centre of Spanish Studies, Jawaharlal Nehru University), 1989.

Rui, José,

Auto da Índia; Farsa de Inês Pereira. Apresentação em banda desenhada por José Rui. [Lisboa]: Editorial Notícias, 1988.

Santos, Fernando Eduardo,

Gil Vicente: moralizador de consciências. Paços de Ferreira: Câmara Municipal, 1994.

Santos, Maria Manuela Ventura; Gonçalves, Maria Neves L.,

Auto da barca do Inferno de Gil Vicente: texto integral e análise da obra. 5ª ed. Lisboa: Texto, 2001.

Saraiva, António José,

Gil Vicente e o fim do teatro medieval, Amadora: Bertrand Editora, 1981.

História da Cultura em Portugal. Col. Oscar Lopes e Luis Albuquerque. 1ª ed. Lisboa: Gradiva, Vol. 2: *Gil Vicente, reflexo da crise*, 2000.

Saviotti, Gino,

Gil Vicente poeta cómico. Lisbonne: Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, 1951.

Sequeira, Gustavo de Matos,

L'universalité de Gil Vicente. Trad. de Tomaz Colaço. Lisboa, Comunicação apresentada ao 5º Congresso Internacional de Crítica, 1931.

Silva, Calane da,

Gil Vicente: folgazão racista?: o riso e o preconceito racial no retrato de algumas minorias na obra Vicentina. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2002.

Silva, José Alberto Lopes da,

O mundo religioso de Gil Vicente. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.

Silva, Júlia Maria Sousa Alves da,

A mulher em Gil Vicente. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995.

Sousa, Ivo Carneiro de,

A rainha D. Leonor (1458-1525): poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002.

Tavani, Giuseppe,

Ensaio portugueses: filologia e linguística. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

Teixeira, Dulce Pereira; Trilho, Lurdes Aguiar - *Auto da Índia de Gil Vicente: texto integral e*

análise da obra. 2ª ed. Lisboa: Texto, 1998.

Teles, Maria J.; Cruz, M. Leonor S.; Pinheiro, Marta,

O discurso carnavalesco em Gil Vicente : no âmbito de uma história das mentalidades.

Apresentação de Fernando António Baptista Pereira. Lisboa : GEC Publicações, 1984.

Temas Vicentinos: actas do Colóquio em torno de Gil Vicente. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1988. Lisboa: ICALP. Ministério da Educação, 1992.

Teyssier, Paul,

A língua de Gil Vicente. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

Torres, Pinheiro,

O sentimento religiosa em Gil Vicente. Porto: Labareda, 1925.

Vasconcelos, J. Leite de,

Gil Vicente e a linguagem popular. Lisboa: Imprensa de Libanio da Silva, 1902.

Ventura, Augusta Faria Gersão,

Estudos vicentinos: I - Astronomia, astrologia. Coimbra: Universidade de Coimbra, Sep. de *Biblos*, 12, 1937.

Ventura, Leontina,

A nobreza de corte de D. Afonso III. Coimbra, Universidade de Coimbra, Faculdade de letras, tese de doutoramento em História, vol. I, 1992.

Vicente, Gil,

Os autos das barcas. Introdução, leitura do texto, notas e tradução do Auto da Barca da Gloria de J. Tomaz Ferreira. 7ª ed. Mem Martins: Europa-América, 2003.

Auto da barca do inferno: 9º ano. Ed. didáctica, anotada e comentada por Mário Fiúza. Porto: Porto Editora, 2005.

Auto da Índia: farsa: 9º ano. Ed. didáctica. Anot. e coment. por Mário Fiúza. Porto: Porto Editora, imp. 2007.

Auto da Barca do Inferno. II. Artur Correia. Lisboa : Bertrand, 2007.

As obras de Gil Vicente. Direcção científica de José Camões. Lisboa : Centro de Estudos de Teatro: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vol., 2002.

Gil Vicente [Documento electrónico]: todas as obras. Coord. Executiva Anabela Mourato, Nuno Camarinhas, Tiago C. P. dos Reis Miranda; coord. Científica José Camões. Multimédia interactivo. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2001.

Antologia religiosa colhida entre as suas “Obras de devoção” por Agostinho de Campos. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1937.

Reportório escolar: Alma, Barca do Inferno, Feira, Índia, Inês Pereira. Ed. José Camões e

- Helena Reis Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- Auto da Índia*. Introdução, notas e comentário de. 2ª ed. remodelada e corr. Braga : APPACDM, 1996.
- La barque de l'enfer*. Éd. critique, introd., trad. française et notes de Paul Teyssier. Paris: Chandeigne, 2000.
- Auto da barca do inferno*. Ed. escolar Amélia Pinto Pais. Porto: Areal, 1988.
- Auto da barca do inferno: moralidade. Texto integral e crítico*. Ed. anotada e comentada por Mário Fiúza. Porto: Porto Editora, 1997.
- Auto da Índia: farsa*. Ed. didáctica, anotada e comentada por Mário Fiúza. Porto: Porto Editora, 1998.
- Auto da Índia: farsa*. Ed. didáctica anotada e comentada por Mário Fiúza. Porto: Porto Editora, 1994.
- Auto da Índia de Gil Vicente*. Apresentação crítica, fixação do texto, notas e sugestões para análise literária Manuel Simões. 1ª ed., Lisboa: Comunicação, 1991.
- Auto da barca do inferno* [registo sonoro]: moralidade. Ed. Didáctica, anotada e comentada por Mário Fiúza. Porto: Porto Editora, 5 cass. (Beta), 1991.
- Auto da Índia*. Introdução, comentário, síntese e glossário de Manuel dos Santos Alves. 3ª ed. Lisboa: Universitária, 1990.
- Auto da barca do inferno*. Introd, comentário, síntese e glossário de Manuel dos Santos Alves. 4ª ed. Lisboa : Universitária Editora, 1990.
- Sátiras sociais*. Introdução e notas Maria de Lourdes Saraiva. 2ª ed. anotada. Mem Martins: Europa-América, D.L. 1988.
- Os autos das barcas*. Introdução, leitura do texto, notas e tradução do Auto da Barca da Gloria de J. Tomaz Ferreira. 6ª ed. Mem Martins : Europa-America, D.L. 1988.
- Teatro de Gil Vicente*. Apresentação e leitura de António José Saraiva. Ed. revista. [Lisboa]: Dinalivro, 1988.
- Auto da barca do inferno*. Apresentação crítica, notas, glossário e sugestões para análise literária de Maria Idalina Resina Rodrigues. 3ª ed. Lisboa: Comunicação, 1988.
- Teatro de Gil Vicente: Auto da Índia; Auto da barca do inferno; Auto da barca do purgatório; Farsa de Inês Pereira*. Introdução de Gilberto Moura. 2ª ed. [Lisboa]: Ulisseia, 1984.
- Farsa chamada Auto da Índia*. Com sínteses críticas, análise literária, planos de estudos, realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira. Porto: Porto Editora, 1986.
- Os Autos das Barcas*. Prefácio, notas e glossário [de] Augusto C. Pires de Lima. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1985.
- Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. Introdução e normalização do texto de Maria

Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: INCM, 2 vol. Biblioteca de autores portugueses, 1984.

Auto da alma. Introdução, anotações e glossário de A. Ambrósio de Pina. Porto [etc.]: Porto Editora, 1974.

Auto da Índia. Introdução, anotações e comentários de A. Ambrósio de Pina e José Cardoso. Porto: Porto Editora, 1980.

Obras completas. Coord. do texto, introd., notas e glossário de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; il. vinhetas e iluminuras de Joaquim Lopes. Nova ed., rev. Porto: Livraria Civilização, 1979.

Gil Vicente e as crianças. Pref. de Paulo Quintela ; textos selec. Por Maria Leonor de Carvalhão Buescu; il. de Tossan . Lisboa: Ed. da Comissão Nacional do Centenário de Gil Vicente, 1965.

Vilela, Ana,

Uma leitura de O Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente: obra integral: 9º ano. Porto: Porto Editora, 2005.

Vilela, Ana; Guerra, Dalila,

Uma leitura de Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente: 9º ano. Porto: Porto Editora, 2002.

Auto da Índia de Gil Vicente: 9º ano. [1ª ed.]. Porto: Porto Editora, 2000.

Uma leitura do auto da Índia de Gil Vicente: livro do professor: 9º ano. Porto: Porto Editora, 2000.

Villalva, Cardeira,

Inferno. Lisboa: Quimera, 1993.