

EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA



Revista do Instituto Politécnico da Guarda

Edição especial comemorativa do 10º aniversário
da Escola Superior de Educação

EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA

Propriedade
Instituto Politécnico da Guarda

Director
Presidente do IPG

Redacção
Serviços Centrais do I.P.G.
Av. Dr. Francisco Sá Carneiro nº 50 * 6300 Guarda
Telef. (071) 220 111* Fax (071) 222690

Composição
Centro de Audiovisuais e Publicações

Execução Gráfica e Impressão
Secção de Reprografia do I.P.G.

Periodicidade
Semestral

Tiragem
1.000 ex.

Depósito Legal
nº 17.981/87

nº XX* Setembro de 1997

Edição especial comemorativa
do 10º aniversário da Escola Superior de Educação

Capa: Vista parcial do edifício da ESE

APRESENTAÇÃO

A Escola Superior de Educação da Guarda está a comemorar dez anos de existência com várias actividades culturais. Com esta idade, a E.S.E. tem uma vida ainda muito curta em comparação com os cerca de setecentos anos da prestigiada Universidade de Coimbra.

Esta efemeridade é ocasião para repensar o tempo passado que só existe enquanto presente e visionar o futuro que se quer já actual.

Com dez anos, a Escola tem forçosamente o sonho e a inquietação da sua juventude, procurando caminhos, alimentando esperanças, correspondendo às necessidades dos jovens ávidos de cultura e de progresso. Numa audácia prudente e numa inquietação apoiada, a Escola vai crescendo de modo persistente entre crises que para os jovens nunca são um fim, mas um eterno começo.

Este crescimento tem-se operado de modo quantitativo e qualitativo. Ao longo destes anos aumentou o número de alunos e logicamente de professores. A grande preocupação está na procura da qualidade do ensino, na motivação intelectual dos estudantes, na formação dos docentes, a que se pede um esforço continuado de actualização científica e pedagógica.

Nesta evolução procurou-se corresponder aos anseios dos jovens, às exigências do tempo, às necessidades das instituições económicas e sociais. Por estas razões a E.S.E., continuando a formar professores, voltou-se para o meio comercial e empresarial, criando alguns cursos de reconhecida utilidade pública. Nesta visão pragmática, os responsáveis nunca deixaram de conjugar o regional e o nacional, sem esquecer a experiência e a vitalidade de algumas instituições da vizinha Espanha.

Durante estes anos foram estabelecidas relações com outras escolas superiores, com evidentes benefícios para uma visão mais alargada e uma abertura a novos horizontes. Deste modo se vão consolidando as estruturas, criando uma melhor consciência das responsabilidades científicas e educativas.

Inserida na região da Guarda, a E.S.E. não pode esquecer as instituições culturais, sociais, económicas e tradicionais das

Beiras, transmitindo os seus valores e recriando a memória. Por outro lado está atenta às pessoas, valorizando a formação complementar e contínua em vários ramos do saber, com particular atenção aos professores da Guarda e regiões mais próximas. De todos os que trabalham nesta Escola, há que destacar os alunos, razão essencial de todas as preocupações e anseios. Eles vêm de todo o país para subir à Guarda, subindo durante alguns anos na cultura, na formação e numa esperança sustentada pelo esforço individual e colectivo.

Nesta Escola que está de certo modo ainda no começo de uma vida que se deseja longa, não se tem descurado a investigação científica de que há belos exemplos com trabalhos individuais de professores e de alunos. A testemunhar esta inquietação intelectual está sobretudo a Revista *Educação e Tecnologia* que se tem mantido com a valiosa colaboração dos docentes e uma impressionante regularidade.

Apesar de todas as dificuldades a Escola Superior de Educação da Guarda vai trilhando o seu caminho que, se faz ao caminhar, com uma esperança efervescente, ainda que oscilante.

José Júlio Esteves Pinheiro
Manuel Carvalho Prata
António M. Matoso Martinho

UMA 'DISCRETA INVENÇAM' A IMAGINAÇÃO DO IMPÉRIO NO TEATRO VICENTINO

José Alberto Ferreira

[...] *siempre la lengua fue compañera del imperio...*

[Antonio de Nebrija, prólogo lido a Isabel e Fernando, aquando da entrega da *Arte de la lengua castellana* (1492)]

1. É com estas palavras que Antonio de Nebrija, definindo «las ambiciones culturales de la expansión española» (ASENSIO, 1960: 399), inicia o prólogo da sua *Arte de la lengua castellana* (1492), escrita a pedido de Isabel, a Católica. Palavras reveladoras, no evidenciar do lugar da *língua* como factor de construção do Império, da importância que crescentemente ocupam, na vida de corte, a cultura laica e os seus agentes, elas sugerem-nos uma preliminar reflexão sobre as relações entre a produção intelectual e o Poder ⁽¹⁾.

Revista "Educação e Tecnologia", Especial 10º Aniversário da E.S.E., Agosto 1997.

* Assistente na E.S.E.
[jaferreira@gemini.et.uc.pt]

Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada ao *Convegno Internazionale L'idea di visionario*, realizado em Pescara, Itália em 1995. Agradeço a disponibilidade paciente e amiga com que o Professor Doutor Oliveira Barata leu e comentou este trabalho, em muito devedor dos seus ensinamentos e saber.

(1) - Para um campo de tão vastas dimensões podem consultar-se com proveito e sob perspectivas diversas: CURTO, 1993; MAGALHAES, 1993; SUBTIL, 1993, para um

Com efeito, o afirmar desta ligação é, simultaneamente, o sinalizar da confluência entre estratégias político-simbólicas de construção do Império e a instrumentalização da língua —na sua complexidade cultural, nas suas virtualidades comunicacionais, necessariamente também na sua dimensão estético-literária— como mecanismo basilar dessa afirmação estratégica, pensamento que perpassa, de resto, nos gramáticos portugueses do séc. XVI e nas suas preocupações de legitimação da língua (cf. BUESCU, 1983; também SANTOS, 1975).

1.1. Ora, deste ponto de vista, falar do poder da língua é, essencialmente, aceitar as suas virtualidades enquanto *sistema semiótico secundário*, contexto em que se nos afigura de particular importância o equacionar dos postulados teóricos que, desde a *pragmática ficcional* à *sociologia* e à *semiótica do teatro*, norteiam a abordagem que no âmbito deste estudo procuramos conduzir.

2. Nos termos em que a define Jean Alter, a investigação sócio-semiótica do facto teatral contempla, de forma irrevogável, «the manner in which a given society organizes [a sua] production, distribution, and reception», assim como os factores sociais capazes de determinar «historical changes [na sua] function, nature, and meaning» (ALTER, 1990: 13). Inscrito nesta moldura, o evento teatral contempla uma indeclinável dimensão social, a partir da qual se configuram factores de influência determinantes, capazes de (des)equilíbrios tensionais que J. Alter equaciona nestes termos:

Theatre fulfills many functions. Some derive from its participation in social life. As a social institution, theatre offers models of behaviour, conforming to prevailing norms or not; it propagates dominant or subversive ideologies; it reinforces group cohesion by bringing people together; it provides ritualized forms of entertainment; it enables theatre professionals to earn a living and investors to make money; it channels craving for public self-expression. Such functions are encouraged, tolerated, or condemned by society, and their changes reflect the influence of social changes (ALTER, 1990: 31) (2).

enquadramento histórico preciso. Estudos como os de E. ASENSIO, 1960, centrado nas origens e prolongamentos da afirmação de Nebrija na cultura espanhola e portuguesa do Renascimento; de N. C. SOARES, 1989-90 e 1993, centrados na cultura humanística, contemplam (e ultrapassam) largamente importantes facetas desta questão. Acrescentem-se ainda, pela extensa e válida informação, os estudos de S. DESWARTE, 1989 e 1977, e os de Lindeza DIOGO, 1995 e 1990.

(2) - ALTER notara previamente que «social factors exert a determinant influence on the evolution of all forms of symbolic behaviour, including theatre. [...] theatre, like other arts,

Retenham-se, do exposto, os sinais reconhecíveis num percurso vicentino: ao teatro estão cometidas, entre outras e em grau e intensidade variáveis, funções como as de fornecer e propiciar formas de entretenimento, com base na incorporação de modelos de comportamento (que são também códigos sociais), contribuir para a coesão e identidade de um grupo e/ou propagar sentidos de natureza ideológica, numa dinâmica que o submete à aceitação (ou rejeição) dos poderes que, directa ou indirectamente, o tutelam.

2.1. Aquilatar de tais *funcionalidades* é, primacialmente, atentar na eficácia comunicacional do evento teatral. Relembremos, com Darko Suvin, que

all fictional texts are open or [...] hidden parables, in the accepted sense of pieces which present *models* of general validity (SUVIN, 1985: 4).

postulado que, ao sublinhar a construção da ficção teatral como *projecto parabólico*⁽³⁾, permite apreender a *negociação* e a *validação de modelos* do mundo representado/ a representar⁽⁴⁾ que suportam o fazer teatral. Eles estão, de forma exemplar, presentes nos textos vicentinos de recorte celebrativo⁽⁵⁾.

2.2. Deste modo, e superada, no âmbito da reflexão teórica, uma visão estr(e)itamente autoreferencial da produção literária⁽⁶⁾,

manifests a certain tension between a changing social reality and a lagging adjustment of ideology (1990: 16)

Num estudo com pressupostos e objectivos distintos, George ULYSSE equacionou de forma igualmente lucida a relação entre a prática teatral e o poder, fornecendo elementos com particular aplicabilidade ao estudo do contexto vicentino: «Il est certain que le spectacle théâtral peut avoir un impact social plus fort que d'autres œuvres; il s'adresse à un groupe, provoque des réactions immédiates, et risque de susciter des tensions et des discussions, sources de confrontations et de divergences plus ou moins durables et fécondes; il exige l'aide ou la bienveillance des autorités puisqu'il s'adresse à un public, a besoin d'être autorisé et soutenu financièrement; il tend à être le miroir de la société dont il offre une certaine image, en fonction des idées de l'auteur, du climat social et culturel dans lequel s'insère la représentation, et de la nature d'un public qui peut être flatté ou admonesté selon les circonstances» (1984: XXIII).

(3) A dimensão de *projecto* do texto teatral foi já, de resto, insistentemente sublinhada por Stephen RECKERT (1983, cap. 2, *passim*).

(4) Quando falamos aqui de *negociação* temos em conta o uso que do termo faz o neo historicismo, e.g., GREENBLATT, 1988. Cf. ainda as «Theatrical transactions» a que FALZON SANTUCCI (1991) submete o estudo das convenções teatrais.

(5) Não vamos retomar aqui os vários ensaios de classificação que suscitou a obra vicentina nem as questões teórico-metodológicas que daí decorrem. Veja-se sobre o assunto uma síntese em KEATES (1962: 93s). Cf. adiante, 4..

(6) Cf. e.g. WARNING, 1979; GENETTE, 1989.

é necessário equacionar o fazer artístico numa dimensão *social* que o articule com o seu *cronótopo*⁽⁷⁾. O que, validando a inscrição da matéria ficcional na tessitura *polifónica* da *discursividade social*⁽⁸⁾, permite reconhecer o agenciamento, por essa via, de um estreito diálogo com o *real*, já que

même hautement fictionnel, un texte ne large jamais totalement ses amarres [...], et c'est dans cette mesure que loin d'être comme on le prétend parfois "dépragmatisée", la littérature [leia-se o teatro] peut *movere, docere, donec agere*— agir, sur le lecteur et sur le monde (KERBRAT-ORECCHIONI, 1982: 46).

Ou seja, reconhece-se assim também a capacidade de, concretizando modalidades de existência ficcional diversas⁽⁹⁾, o teatro *agir* sobre o espectador e sobre o mundo e de se insinuar como parte privilegiada de uma relação com o poder.

3. Dito isto, fica-nos claramente aberta uma via de aproximação à obra teatral de Gil Vicente, ponderando as relações que estabelece com o(s) poder(es) que a solicitam. Ele foi, como se sabe, poeta-actor da corte quinhentista entre 1502 e 1536, período de tempo durante o qual foi produtor teatral e organizador de serões, entradas e outros fastos régios, ou, como prefere Laurence Keates, «encenador e contra-regra das suas próprias peças» (1962: 78; cf. cap. 4).

(7) São reconhecíveis nesta formulação os termos da teorização de M. BAKHTINE, que define cronótopo como «la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile: lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico» (1975: 231-232; cf. também REIS & LOPES, ³1991, s.v. dialogismo, cronotopo). Um dos postulados teóricos do *neo historicismo*, por seu lado, ao estabelecer que «literary and non-literary "texts" circulate inseparably» (VEESER, 1989: XI), constitui, em parte, uma forma diversa de afirmar o mesmo.

(8) Cf. ALTER, 1990, e ainda Louis MONTROSE, para quem a produção artística deve re-situar-se «not only in relationship to other genres and modes of discourse but also in relationship to contemporaneous social institutions and non-discursive practices» (1989: 17).

(9) A ontologia ficcional do teatro, como a do texto literário, comporta, nesta perspectiva, uma clara abertura para aquilo a que a semântica ficcional chama as *modalidades mistas de existência*, aquelas em que história e ficção coexistem (WOODS, 1974: 41-42). A questão, que não podemos abordar neste trabalho, é plena de implicações para a leitura do teatro vicentino. Cf. REIS, 1993: 40s, para uma análise das implicações teóricas das *modalidades mistas de existência* na construção da narrativa histórica; e ainda REIS & LOPES, ³1991, s.v. ficcionalidade.

Ora a sua produção é maioritariamente resultante de "encomendas" ⁽¹⁰⁾; primeiro de D. Leonor, a "rainha velha", que sempre lhe dispensou protecção; depois de D. Manuel, o *Venturoso*; por último de D. João III, com cujo nascimento coincide a «primeira coisa, que o autor fez» ⁽¹¹⁾. Celebrações religiosas a par das de nascimentos, comemoração de partidas e chegadas, no desenhar (e prolongar) de um calendário convivial cortês, aparecem assim sabidamente na origem da produção teatral vicentina. Teatro de *divertimento*, como por vezes se diz ⁽¹²⁾, onde seria melhor dizer *teatro celebrativo*, ele aparece deste ponto de vista também como instrumento do Poder e, por essa via, como factor de afirmação e de construção simbólica do imaginário imperial.

Nesta medida, mesmo forçando um paralelismo que não contempla especificidades dos dois autores, ocorre a tentação de dizer do teatro vicentino que *sempre foi o companheiro do Império*, que nele/por ele cultivou as virtualidades semântico-pragmáticas de que necessitava para construir (um)a imagem de si mesmo. A cultura de corte acolhe pois as oscilações que o caracterizam, entre polaridades cortesãs e populares, profanas e religiosas, de apologia e de crítica, a confluír num largo caudal de pluridiscursividade. Entre a «discreta invenção» que propõe o Licenciado no prólogo do *Auto da Lusitânia* e o seu

(10) - L. KEATES chega a afirmar que «Gil Vicente escreveu as mais das vezes "por medida"» (1962: 95). Obviamente que a questão central aqui é a do *mecenato*, insuficientemente estudada entre nós por falta de documentação e pelos pruridos que suscita relativamente as motivações 'económicas' do artista. Recorde-se, no entanto, o que acima se disse sobre a relação entre o teatro e o poder (2.).

T. FERRER VALLS estabelece pistas para uma investigação neste sentido ao procurar o enquadramento dos antecedentes do drama barroco. «Es muy probable que en el ámbito del fasto profano, sea la representación de escenas ligadas a circunstancias políticas una de las formas dramáticas más antiguas de nuestra historia teatral. Se trata de espectáculos que a veces tan solo conmemoran un hecho, que se constituyen como escenas o cuadros al vivo que crean ante los ojos de la colectividad una circunstancia política, e al crearla la confirman ante la opinión pública» (1993: 39). E depois, abordando o tema do *mecenato teatral*, equaciona pertinentemente as duas faces do problema: a da *encomenda de obras*, com implicações directas na configuração geneológica pretendida pelo *mecenas*; a do *autor*, que pode, como aconteceu e.g. com Lope de Vega na Espanha do Siglo de Oro, pretender conformar as suas obras ao gosto de um senhor/corte e assim garanti-las como eficaz factor de crédito (47-49).

(11) - *Coplaçam*, 1.ª ed. didascália inicial da *Visitação*. As referências são sempre da edição facsimilada da de 1562, editada pela Biblioteca Nacional em 1928, tidas em conta as correções propostas por RECKERT, 1983. A remissão faz-se sempre no texto, assim: Cop., página e coluna (a, b [frente], c, d [verso]).

(12) - É ainda L. KEATES quem propõe o *divertimento* como categoria funcional a permitir a distribuição da obra vicentina, sempre resistente a classificações. KEATES delimita os *divertimentos* como peças que «são em si próprias o festejar do feliz acontecimento» (1962, 104).

reconhecimento, ou a sua inteligibilidade, numa Corte em que «a descrição/ tem sua própria morada» (*idem*), fecha-se o círculo que encerra a *pertinência simbólica* ⁽¹³⁾ da 'visão' do Império detectável na obra do 'fazedor dos autos de el-rei'.

3.1. Importa, na sequência deste enquadramento, ter presentes as estratégias de afirmação simbólica do poder actualizadas por D. Manuel I no âmbito do que (por) essa pertinência simbólica (se) concretiza. Durante o seu reinado, resultante do 'acaso' conjugado de sete mortes, o *Venturoso* parece necessitar de «afirmar-se como Rei perante uma Corte que se habituara a vê-lo como Duque» (ALVES, 1985: 15), o que pode justificar estas estratégias. Elas investem-se em domínios que vão da iconografia à centralização política e administrativa, da regulação da etiqueta de corte ao fausto celebrativo dos desfiles processionais pela capital do reino, transformada em grandioso palco do espectáculo do Poder ⁽¹⁴⁾, passando por eventos como a bem conhecida ostentação da embaixada a Leão X, ou ainda pela grandiloqua e porventura excessiva sonoridade do título real (onde a *língua* se faz arauto do reino). D. Manuel era *Pela graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém mar em África senhor da Guiné e da conquista navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia...*

Idêntico movimento *centrípeto* pode ser apontado sob o domínio de D. João III, nomeadamente ao consolidar a centralização da administração e, noutro âmbito, na procura do ascendente cultural através da formação de intelectuais no exterior, com particular relevo para o movimento de formação de bolseiros ⁽¹⁵⁾.

3.2. Ocorre perguntar, neste amplo espectro de construção simbólica, o papel que caberia às representações teatrais numa corte que «é já cenário de uma festa permanente» (ALVES, 1985:

(13) - Entendemos aqui pertinência no sentido definido por L. J. PRIETO. «Le point de vue d'où résulte la pertinence de la façon dont on conçoit un objet est toujours apporté par [...] un sujet faisant partie d'un groupe social, ou ce qu'on peut appeler un 'pouvoir symbolique' confère une certaine légitimité a des points de vue déterminés» (*apud* ZIMA, 1984: 14).

(14) - Cf. DESWARTES, 1977; ALVES, 1985; SUTIL, 1993 e MAGALHÃES, 1993, para uma perspectiva geral; ALVES, s.d.: 25s, para as entradas régias; ARAÚJO, 1990, para a leitura espectacular de Lisboa, assim como para a intervenção de D. Manuel ao nível do urbanismo quinhentista. Podiam ainda referir-se as várias tipologias festivas que, desde a organização corporativa municipal aos cerimoniais religioso (*Corpus Christi*) e cívico, constituem ocasião celebrativa. A estas ainda podiam acrescentar-se as estratégias de construção simbólica patentes quer nas artes figurativas, quer na estilística do Manuelino.

(15) - Cf. DIAS, 1969; RAMALHO, ²1982; SA, 1983; SERRÃO, 1994

66) e que, idealmente, se configura como o lugar do «inextricavelmente estético e político» (DIOGO, 1990: 98-99).

Assim compaginado o teatro de Gil Vicente, irrecusável herdeiro das práticas teatrais e de entretenimento cortesão precedentes, cuja dimensão *demonstrativa* e contiguidades lúdicas, plásticas e performativas, de recorte latamente europeu, sublinhou já informadamente L. Zorzi ⁽¹⁶⁾, a sua função não deverá ser alheia à dimensão de construção de pertinência que antes apontámos, como o confirmam as obras de celebração festiva.

3.2.1. Um episódio do anedotário de corte desvela uma faceta desta problemática, ao apontar o 'remoque' de D. Manuel a um dramaturgo (talvez Gil Vicente) por lhe apresentar uma comédia em vulgar, dizendo-lhe que «se fora latino, houvera de ser grandíssimo homem» ⁽¹⁷⁾. Para lá do que pode decorrer do binómio latim *versus* vulgar, aqui o desejo de representações em latim, manifestando pelo rei uma outra sintonia com o panorama teatral europeu, é sintoma de preocupação com o *estatuto* da festa de corte e assim de busca de um ascendente simbólico. Cremos que no mesmo sentido pode ser lida a instituição, em âmbito universitário, por D. João III, da obrigação de representar uma comédia por ano, a expensas da Universidade, na esteira das estratégias pedagógicas de humanistas como G. Buchanan ou André de Gouveia ⁽¹⁸⁾.

(16) «Azioni di soggetto religioso o mitologico, alternate a coreografie pantomimiche aventi come scopo l'ostentazione del lusso dei ceti da cui venivano autoprodotte, si ritrovano testimoniate un po' ovunque nell'Europa cavalleresca e tardogotica del Quattrocento. I *jeux* che intermediavano la festa di corte, le parate che precedevano o concludevano la celebrazione di un torneo, i quadri viventi in cui si articolavano le stazioni di un percorso devozionale, i *pageants* delle sfilate su carri, le stesse origini del *masque* ritengono sparsamente una contiguità di elementi che il termine *mommerie* assomma senza descriverne. Anche il genere del *munning*, diffuso in Inghilterra fino alla fine del secolo XV, rivela, con il suo svolgimento processionale, il travestimento slarzoso e il silenzio osservato dai *mummers*, precise affinità con il carattere ambulatorio e pantomimico, o prevalentemente 'dimostrativo' [...] della 'mascherata' continentale (la *momme* francese, il *momo* ibérico e la *monaria* e *mumaria* veneziana designano, pur nelle rispettive identità, un fenomeno comune)» (ZORZI, 1988: 67-8)

(17) «Contentando se el rei [D. Manuel?] muito de uma comédia que lhe representou um grande poeta daquele tempo em portugues, chamou-o e, praticando com ele, disse lhe que se fora latino, houvera de ser grandíssimo homem; e o poeta respondeu lhe que muito maior fora se fora rico e porque o poeta era sobejamente amigo de vinho, tornou lhe el rei. E muito maior se as uvas se recolheram em agrago» (*apud* RAMALHO, 1982: 328, actualizamos a grafia. O comediografo sera Gil Vicente, como sugeriu T. Braga?; cf. o comentário do editor)

(18) Cf. BARATA, 1990, o diploma regio data de 1546

4. Podem agora retomar-se os elementos acima aduzidos quanto à relação entre a prática teatral e o poder, relação claramente mediada por nexos mecenáticos. Ainda que ulterior investigação deva prestar-lhe maior atenção, por ora propomos apenas a análise de uma sequência de eventos capaz de, cremos, lançar alguma luz sobre o assunto.

4. 1. Situemo-nos no início do reinado de D. João III (1521-1557), após os lutos pela morte do rei *Venturoso* e a aclamação do novo monarca. O ano de 1522 decorre sob as vicissitudes da peste e da fome, pelo que nele não se conhecem representações na corte, à semelhança do que acontecera já no período que vai de 1504 (depois do *Auto de S. Martinho*) a 1509 (com a representação do *Auto da Índia*).

Gil Vicente, naquele momento de transição de poderes, parece enfrentar um processo de contestação, visando quer as funções que desempenha sob o domínio do novo rei, perante o qual, de certa forma, solicitaria que «o confirmasse como funcionário da casa real»⁽¹⁹⁾, quer a sua competência teatral, como desde logo aparece manifesto na motivação da *Inês Pereira*:

A seguinte farsa de folgar foi representada ao muito alto e mui poderoso Rei Dom João, o terceiro do nome em Portugal, no seu convento de Tomar. Era do Senhor de 1523. O seu argumento é, que porquanto dovidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse .s. um exemplo comum que dizem, *mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube*. E sobre este motivo se fez esta farsa (Cop., 213cd).

Embora, no entender de alguns críticos, as circunstâncias reportadas por este texto se configurem como intervenção ficcionada de Luis Vicente⁽²⁰⁾, há que lembrar, com Cristina A. RIBEIRO (1991b: 15), a verosimilhança que decorre das palavras de Gil Vicente constantes da Dedicatória a D. João III na *Copilaçam* de 1562. Aí pede ao rei «favor e emparo, pera que minha escretura nam seja ferida de lingoas danosas», apontando

(19) Cf. MENDES, 1990: 335; o percurso que propomos neste ponto e, em larga medida, devedor deste trabalho

(20) Cf. RÉVAH, 1955: 77, 116. A didascália do folheto de Madrid não alude ao conflito, coincidindo com a de 1562 apenas na subordinação da construção do *auto* (aqui *auto*; na *Copilaçam farsa*) ao provérbio: Feito por Gil Vicente, representado ao muito alto, e mui poderoso Rei Dom Joam o terceiro no seu convento de Tomar. Era do Senhor de 1523. O seu argumento é um exemplo comum que dizem, *mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube*. As figuras sam as seguintes: [...] (ed. de Madrid, publicada em facsimile por C. M. de VASCONCELOS, 1922).

mesmo, com sabor (saber) de argumentação analógica, as «humanas liviandades», a «maxima ignorancia», a «falsa malicia», o «sorreticio engano» e a «vil hipocresia» a que os mesmos escritos sagrados estiveram sujeitos. Assim, com maior probabilidade são vítimas de «lingoas danosas» os escritos do «rustico peregrino» que deste modo se acolhe à bondade de el-rei. A resposta à interrogação final («livro meu, que esperas tu?»), no entanto, situa claramente os que a isso se atreverem: se «o *ignorante malicioso* te reprender, [livro meu,] que lhe digas, se meu mestre aqui estevera, tu calaras» (Prólogo de Gil Vicente à *Cop.*, subl. nosso).

A didascália inicial da *Inês Pereira*, quando enformada nesta rede de argumentos, apresenta-nos como credíveis as circunstâncias de origem do auto/farsa, manifestação de um desafio que questionava os saberes vicentinos e as suas práticas. E o auto sinaliza então uma vitória sobre a desconfiança do *bom saber* que por ele se manifestara, vitória que a recorrência da figura de Pero Marques, quatro anos passados, no *Juiz da Beira* (1527), em mais de um aspecto recupera⁽²¹⁾.

4.2. Em estreita ligação com este facto, também o estatuto económico do organizador dos fastos de corte parece sofrer algumas modificações. Ao relativo apagamento de 1522, seguem-se, em 1523, a representação de *Inês Pereira* e do *Auto em pastoril português* (em Évora, no Natal). No prólogo deste auto afirma-se Gil Vicente «sem ceitil» para fazer «os aitos que fazia/ quando tinha com quê» (*Cop.*, 26d), evidenciando uma situação de carência económica, com paralelo na que ecoará depois no início do *Triunfo do Inverno* (1529). O ano seguinte (1524) é, porém, momento de confirmação de cargo na corte —Gil Vicente é, pela primeira vez (e única conhecida) num documento oficial, designado como *Mestre de Retórica das Representações*— e de aumento substancial das tenças reais, como pode ler-se no alvará que assim o determina:

A Gill Vicente alvara que praz a el Rei nosso senhor que aja cadanno com ho cargo de Mestre de Retorica das Representações

(21) A extensão entre a *Inês Pereira* e o *Juiz da Beira* pode, de facto, ser lida como o prolongamento da vitória vicentina sobre a 'douta' opinião dos seus críticos.

Entre as duas obras, as contiguidades não são apenas as resultantes do re-uso da figura de Pero Marques, *juiz vaqueiro* de tal modo insólito que *parece cousa de riso*. Além do que pode acellar-se como um indicador do sucesso da personagem (e hipoteticamente do actor que lhe deu corpo, o que configuraria um trabalho mais ou menos especializado), também nos casos levados perante o Juiz ecoam situações e temas já presentes na *Inês Pereira*: Ana Dias, a primeira personagem a apresentar demanda, é simultaneamente mãe queixosa e alcoviteira objecto de queixas, concentrando traços de duas mulheres de *Inês Pereira*.

vinte mill rrs — 20 a saber: XII que damtes tinha e VIII que lhe o dicto senhor mais acrecentou nas quaes servira em quanto o dicto senhor ouver per bem e o ele puder fazer. Feyto a VI de abril de 524 (cf. MIGUEL, 1985-1986: 269; veja-se também B. FREIRE, 1919: 15, n. 3).

Antes de mais, retenha-se o designativo "Mestre de Retórica das Representações", que aparece no alvará régio a definir, ao que tudo indica, as *competências funcionais* do serviço vicentino na Corte de D. João III. Depois, o efectivo aumento da receita, que parece responder à pergunta materializado no *desafio* de *Inês Pereira*. A ser assim, a vitória vicentina precede (e garante) a confirmação do cargo, bem como o aumento da tença real. O que nos aproxima e aproxima o dramaturgo, em definitivo, das coordenadas estético-ideológicas capazes de construir/contribuir para o alicerçar das imagens do poder, para a construção do imaginário fundador da nação portuguesa, consubstanciado em boa parte da sua produção teatral.

4.3. De um outro ponto de vista, o que se disse encontra (ainda) confirmação na carta-dedicatória dirigida a D. João III que precede a tragicomédia cavaleiresca *Don Duardos* (omissa na *Copilaçam* de 1562, mas conservada pela de 1586). É, com efeito, da mesma época (entre 1523 e 1525) aquela que muitos consideram a obra-prima vicentina (cf. RECKERT, 1983: 254). A carta referida é, a vários títulos, de capital importância, desde logo por conter uma seminal "arte poética" capaz de nos aproximar dos horizontes teóricos da produção vicentina ⁽²²⁾.

No que aqui importa, convém sublinhar a *viragem estética* que nela se afirma, numa direcção decididamente «mundanal», no dizer de D. Carolina Michaëlis (VASCONCELOS, 1922: 22), opondo a produção anterior de "comédias, farsas e moralidades" às "altas figuras" e à "doce retórica" de *Don Duardos*:

Como quiera (excelente Principe y Rey muy poderoso) que las Comedias, farsas, y moralidades que he compuesto en servicio de la Reyna vuestra tia (quanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las quales no habia conveniente retórica, que pudiese satisfacer al delicado spirito de V. A., conoci que me cumplia meter más velas a mi pobre fusla. Y asi con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en

(22) Cf. TOBAR, 1986 para uma proposta de clarificação e classificação das comédias vicentinas. Aquela estudiosa conclui, perante os elementos conhecidos e depois de analisar todo o *corpus* vicentino, que «no es posible que se trate de una simple coincidencia o de una arbitrariedad de Luis Vicente» (1986: 781) o facto de se encontrarem agrupadas no segundo livro da *Copilaçam* as quatro comédias vicentinas que se ajustam à definição de comédia do dramaturgo, a saber, a *Comédia do viúvo*, a *Rubena*, a *Comédia sobre a deusa da cidade de Coimbra* e a *Floresta de enganos*. Vejam-se também OSÓRIO, 1979-80 e 1995 para uma releitura de elementos organizacionais textuais e genológicos da *Copilaçam*.

estremo deseaba, que fue Don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, quanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo, que de servir a V. A. tengo [...] (*Copilação*, 1586, cil. de ALMEIDA, 1991: 5).

Descontado o que decorre de *topoi* retóricos, como o da humildade, o 'manifesto' vicentino equaciona três níveis de pertinência: i) o da sinalização de uma *prática nova* (que, em certo sentido, pode caracterizar-se como *conflitual*), fundada em vectores estéticos que se configuram como *inovadores*; ii) o da subordinação da *invenção* teatral, já aqui *discreta*, ao «delicado espírito» e ao «servir» da real pessoa —plasmada na renovação de componentes estilísticos e de traçado fabular, mas também na mais que provável exploração de elementos espectaculares⁽²³⁾—, ou seja, a adequação do fazer teatral ao *gosto* e ao *serviço* do monarca; iii) por fim, e retomando um tema já abordado, o dos ecos de cultura mecenática que perpassam pelas linhas finais deste texto e que confirmam a leitura aqui proposta⁽²⁴⁾. O que, tudo somado, vai decididamente no sentido do que já podia entrever-se: a (re)afirmação da produção teatral ao serviço de um modelo de cultura de corte.

4.4. Em síntese, e para encerrar este excurso, podemos dizer que a viragem estética e a renovação económica aparecem articuladas num mesmo tempo, com o *dissenso* como pano de fundo. Entre o *bom saber* e a prática teatral vicentina instala-se uma lógica contestatária (programática, estética ou apenas de *alewosa* intriga cortesã?) que poderá ler-se como antecipação do que depois acontecerá com a doutrinação italianizante de Sá de Miranda⁽²⁵⁾.

(23) Tenha-se em conta a nomeação de Gil Vicente como Mestre de Retórica das Representações anteriormente referida. A direcção 'mundanal' do trabalho vicentino encontraria pretexto para grandes produções teatrais em temas, como o de *Don Duardos*, contíguos ao imaginário cortesão. De resto, não podemos deixar de associar a este facto a circunstância de o dramaturgo se nomear —como fez notar M. V. MENDES (1990: 335), «Gil Vicente só se faz representar como autor em autos do período joanino»— sublinhando situações de carência presentes face a anteriores momentos de hipotética abundância, sempre relacionados com a dimensão espectacular do seu teatro de corte («mas não já alto bolé/ como os autos que fazia/ quando ele tinha com qué», recorda Vasco Afonso no Prólogo do *Pastoril português*, *Cop.*, 26c).

(24) Recordando quanto diz FERRER VALLS (1993), vejamos também a esta luz os elementos constantes da Dedicatória a D. João III, texto de Gil Vicente que precede a *Copilação* e ao qual já nos referimos (4.1).

(25) Mesmo desalinhando a tradição romântica que quer que a *Comédia sobre a devise da cidade de Coimbra* tenha suscitado as reacções do 'italizante' Sá de Miranda, consubstanciando a réplica na *Fábula do Mondego*, o tom programático e o dissenso estético estão bem presentes no prólogo d'*Os Estrangeiros*.

Mais: a prática teatral e de entretenimento cortesão afigura-se-nos situada numa área de intersecção (de interesses pessoais, estéticos, políticos), cobrindo zonas de investimento simbólico que vão da organização urbana e municipal ao serão de corte, do cerimonial cívico ao religioso, do lúdico farsesco à *ostensão* crítica do corpo social, assumindo sempre um papel fortemente coadjutor do Poder e das suas estratégias de afirmação. Onde pode reencontra-se plenamente a noção de *projecto parabólico*.

5. Estabelecido o contexto em que a produção vicentina se enquadra na cultura da Corte portuguesa de Quinhentos, importa agora verter o olhar sobre alguns dos textos em que se plasma a visão do Império de Gil Vicente, ancorada num constante diálogo com o *real* que resulta das peculiares condicionantes pragmáticas da enunciação teatral.

Gil Vicente é, como sabemos, pródigo no referenciar de acontecimentos, lugares e personagens pertencentes ao contexto da enunciação, numa clara estratégia de re-configuração do dramático. Abrindo-lhe as fronteiras ou esbatendo-lhe os limites, essa *interpelação do real*, se em primeira instância pondera a articulação com o mundo do receptor, recupera um sentido outro ao transformar, no que poderíamos chamar uma *estética de abertura* ⁽²⁶⁾, o observador em observado, desse modo actualizando a dimensão pragmática que potencia a capacidade de *agir* do texto. Entre a realidade figurada e a figuração do real, um compromisso consciente e 'politicamente' pensado ⁽²⁷⁾.

5.1. Flagrante exemplo do que vimos referindo encontra-se no conjunto de textos teatrais que, abordando temáticas diversas, se agrupam em torno do que poderia definir-se como um *paradigma celebrativo* —da corte, das Descobertas, da história mítica ou do passado recente. Pertencem a este paradigma peças

(26) - Sugestão que colhemos em AUBAILLY, 1975: 110 e BARATA, 1993: 62-63. Como dissemos, não podemos no âmbito deste trabalho explorar a questão, mas o que antes se disse sobre as *modalidades nistas de existência* (WOODS, 1974) encontra aqui eficaz aplicação.

(27) - A tradição crítica (literária, histórica, etc.) tem consagrado uma grande importância à crítica social que se encontra disseminada na obra vicentina, já que essa seria uma das mais efectivas metas do *fazer agir* do texto vicentino (cf., e.g., o trabalho de M. Leonor Garcia da CRUZ, 1990, e bibliografia aí aduzida). Ora não pode esquecer-se que o posicionamento crítico de Gil Vicente resulta de um lugar de origem: a Corte. Por isso, se se pode dizer, como quer Aparecida Ribeiro, que Gil Vicente 'não rompeu com a cultura, mas tem críticas a fazer-lhe; combate os erros políticos, mas não o poder, expressão da ordem: [...] satiriza os portugueses, mas não Portugal' (RIBEIRO, 1984: 57), é preciso ainda equacionar o papel que tal crítica desempenha *dentro e para* a Corte.

como *Exortação da guerra* (1514), discurso apologético a marcar a ida de D. Jaime, Duque de Bragança, para Azamor. As *Cortes de Júpiter* (1521), exaltação da infanta D. Beatriz, aquando da sua partida para Sabóia. A *Frágoa de amor* (1524), que celebra o casamento de D. João III com D. Catarina. O *Templo de Apolo* (1526), celebração da partida de D. Isabel para Castela, onde se compõe o elogio bélico de Carlos V. Na *Nau de amores* (1527), por seu turno, é a capital do Império, sob a forma de alegoria, o objecto de celebração, por ocasião do regresso dos monarcas, após longa ausência motivada pela peste. Ou ainda, o *Auto pastoril da Serra da Estrela* (1527), celebrando o nascimento da infanta D. Maria; a *Comédia sobre a devise da cidade de Coimbra* (1527) e o *Auto da Lusitânia* (1532), pela construção mítica das origens do reino que projectam. Para terminar, o *Triunfo do Inverno* (1529), onde se oferece a el-rei o Jardim da Vida, metonimicamente representando o próprio Reino, e se exaltam os feitos passados e a empresa das descobertas.

Na verdade, a delimitação deste paradigma deve ter em conta o travejamento semântico-pragmático resultante da articulação de dois vectores fundamentais:

- i) o da celebração e apologia do Rei(no) e do Império, onde pode segmentar-se o projecto de um fabulário (pseudo)etimológico com intuitos celebrativos;
- ii) o da crítica social, entendida como projecto que organiza o mundo exterior sob o signo de uma caleidoscopia ridente e assim abre o espaço cortês às desordens que lhe são exteriores, fazendo, por via do riso, a ostensão do corpo social para instrução e edificação do Príncipe ⁽²⁸⁾.

6. Retomemos a exposição com a leitura da exemplar tragicomédia *Exortação da Guerra* (1514), representada «na partida para Azamor do ilustre e mui magnifico senhor dom Gemes duque de Bragança e de Guimarães» (*Cop.*, 156). Aí, após a abertura paródica do Clérigo nigromante e a sua confrontação com os Diabos, irrompem em cena as figuras históricas. Vindas

(28) - Partindo de um outro modo de olhar, Lindeza DIOGO re-equaciona a diade Corte/campo sob um prisma também ideológico que se 'plastictiza' na figura do Vilão vicentino. Por isso pode dizer: «A cena, bastante constante, do vilão deslocado na corte que contempla, não é senão constituição do cortês enquanto o que nela se revela» (1990: 100). Cf. também DIOGO, 1995: 24s e *passim*.

do Inferno, elas concretizam (e convocam) em cena o imaginário da Antiguidade, o que se configura como estratégia de glorificação da assistência, Rei e demais espectadores, que o mesmo é dizer de Portugal e do Império.

Todo o texto é assim atravessado por uma retórica celebrativa e encomiástica, com claro predomínio de *registos do discurso* qual o *avaliativo* e o *figurativo*, logo desde a abertura, quando o Clérigo afirma:

Famosos e esclarecidos
príncipes mui preciosos
na terra vitoriosos
e no céu muito queridos (Cop., 156ab),

passando pela fala de Policena, que compara D. Manuel a Príamo e D. Maria a Hécuba, com vantagem para as personagens quinhentistas. É ainda no mesmo registo que Policena faz o elogio dos *infantes* e da corte, «tão luzida/ e guarnecida/ de lindezas pera olhar» (Cop., 158b). A intervenção da rainha Pantesilea transforma-se numa invectiva belicista veemente:

Ô famoso Portugal
conhece teu bem profundo
pois até o pólo segundo
chega o teu poder real.
Avante, avante, senhores,
pois que com grandes favores
todo o céu vos favorece,
el-Rei de Fez esmorece
e Marrocos dá clamores.
[...] Avante, avante, Lisboa,
que por todo mundo soa
tua próspera fortuna (Cop., 159a).

Ao comparecerem no final as três figuras militares de Aníbal, Heitor e Cipião, já só resta, no quadro dos possíveis da economia dramática, a mais aberta *exortação*, em sintonia com a *pertinência* e o *projecto* que lhe servem de esteio contextual, assente num elogio que decorre da comparação contrastiva entre a corte portuguesa e o mundo dos antigos (a imaginação dos antigos aparecendo assim a fundar a leitura do presente, projectando uma imagem do Império sobre o real do combate necessário). De resto, Aníbal acolhe-se (e submete-se, numa réplica que coincide com o fecho) ao imaginário Cristão quando diz:

Sua Alteza detremina
por acrecentar a fé.

fazer da mesquita sé
 em Fez, por graça divina [...]
 Este Rei tão excelente,
 muito bem afortunado,
 tem o mundo rodeado
 D'oriente ao Ponente.
 Deus mui alto omnipotente
 o seu real coração
 tem posto na sua mão (Cop., 160b).

6.1. Sublinhemos, juntamente com a valência *injuntiva* dominante, a estratégica presença de figuras da Antiguidade como suportes do discurso ideológico, a exemplo do que acontece noutros textos, *e.g.* nas *Cortes de Júpiter*, talvez reflexo da atenção com que o Renascimento olhava a civilização greco-latina, ou, pelo menos, do *lastro ideológico* que por elas, como pelo *latim*, se figurava na Corte (e não se esqueça quanto o teatro é, como bem sabia Gil Vicente, «per figuras» ou «perfiguração»).

Ela afigura-se-nos como fundamental quando articulada com outro elemento do processo, e que constitui a segunda trave mestra deste paradigma. Trata-se do *projecto fabular* sobre as origens, suportado por construções (alegóricas) de tipo pseudo-etimológico.

7. Servindo-se desta estratégia peculiar, Gil Vicente percorre a construção simbólica do Reino, assente na busca das origens, investidas agora como base do agenciamento dos vectores semântico-pragmáticos da construção actual do Império. É quanto indica com meridiana clareza o Peregrino que faz o Prólogo da *Comédia sobre a devise da cidade de Coimbra*:

Pois que o honor do mundo presente
 se dá com razão à antiguidade,
 infinita honra tem esta cidade
 segundo se escreve copiosamente.
 E a honra maior
 é, que o altíssimo Emperador,
 vossas Magestades, a sacra Emperatriz,
 a alta duquesa Dona Breatiz,
 se sois sacros frutos, daqui foi a flor (Cop., 106cd,
 subl. nosso).

O investimento simbólico fica desde logo circunscrito: primeiro ao valor da Antiguidade, depois ao da descendência. E a cidade de Coimbra aparece assim vista como *lugar de origem sacralizado*, de onde, desde D. Afonso Henriques, tudo procede. A imaginação etimológica, fábula simbólica ao serviço do Império e

dos seus agentes, recuará ainda mais, situando-se «muito antes», na origem mítica:

ante que houvesse aqui nunca habitantes
sendo isto serra de grande montanha
no tempo que Mérida veio a Espanha
e os montes d'Arménia eram de Gigantes (Cop.,
107ab).

Prólogo de feições narrativas, por ele a comédia expõe o seu *projecto* e a sua orientação celebrativa, por ele se afirma como discurso tirado «da história pelo natural», procedimento de veridicção que transcodifica o discurso da História/do *real* no discurso —estético, ideológico— do teatro:

E por ser história de gosto e sabor,
ordena o autor de a representar.
Porque vejas
que cousas passaram na serra onde estais,
feitas em Comédia mui chã e moral,
e os mesmos da história polo natural,
e quanto falaram, nem menos nem mais.
Por ela vereis por que esta cidade
se chama Coimbra, e donde lhe vem
o Lião, e Serpe, e Princesa que tem
por sua devisa já d'anteguidade (Cop., 107ab, subl.
nosso).

Depois, é o fundir destes elementos na construção da fábula, recolhendo na visualidade heráldica (também objecto de transcodificação) o suporte da intriga. As histórias de amores redundam na identificação e elogio das famílias cuja genealogia remonta às origens de Portugal. Solicitando o Peregrino que declarem as personagens «as anteguidades» de que descendem, «especialmente a Suas Altezas», desfilam as famílias (significativamente articulando a ficção etimológica com as entidades históricas): os Crastos, os Silvas, os Silveiras, os Sousas, os Pereiras, os Melos e, por fim, os Meneses

que foram e são mui claros barões,
na guerra são d'aço os seus corações,
e em tudo se mostram frol de Portugueses (Cop.,
113cd).

Transferido o centro do reino para Coimbra e para as família nobres que lhe suportam a genealogia, a Comédia verte-se em quase cerimonial de vassalagem, pondo «por figuras» a «Suas Altezas» as linhagens do reino, assim lhes glorificando os feitos.

Quer o Rei(no) quer as famílias da nobreza resultam creditados pela etimologia fabular dos seus nomes e «anteguidade», um processo que expõe a constituição de um *corpo político* de que o Rei se distingue enquanto cabeça (cf. DIOGO, 1995: 15s; *passim*). Assim, observada à luz de um *paradigma organicista*, a lição da *Comédia* revela outros matizes semânticos na dinâmica da *repræsentatio majestatis* que promove.

8. No *Auto da Lusitânia* o enquadramento é diverso, mas a estratégia idêntica. Auto de celebração de nascimento (do infante D. Manuel, filho de D. João III), ele constrói-se como teatro dentro do teatro ⁽²⁹⁾, apresentando duas partes. Na primeira, correspondente ao primeiro nível, encena-se o quadro de uma família de judeus, moldado no pulsar das tarefas quotidianas. São eles, os judeus, quem introduz, a pretexto de notícias sobre o regresso a Lisboa da família real, até aí ausente por causa da peste, a necessidade de *celebrar* o real regresso com a *representação de um auto*. O que, se coincide com o tempo da representação, no que é mais um exemplo da *estética de abertura* de que já falámos, não pode deixar de ser lido como incorporação, autenticada, dos motivos, quereríamos dizer também *projectos*, do teatro vicentino ⁽³⁰⁾.

O auto que constitui a representação interior, o segundo nível, é identificado como sendo de Gil Vicente (assim incorporado na representação), e nele se encenam as origens do reino, com a acção situada «há três mil anos».

Tempo suficientemente longínquo para acolher o desenvolvimento da efabulação mítica sob o signo do que poderia designar-se ainda como uma fábula etimológica: Lusitânia é filha do Sol e da ninfa Lisibea; princesa em idade núbil, Lusitânia é disputada por Mercúrio, deus do comércio, e pelo famoso príncipe

(29) - O procedimento estrutural do teatro dentro do teatro concretiza-se sempre que um primeiro nível de representação acolhe um segundo que transforma as personagens do primeiro nível em espectadores da representação do segundo. Cf. um modelo teórico em FORESTIER, 1981, autor que identifica o processo com a estrutura *hipodiegética* da narratologia (cf. REIS & LOPES, ³1991, s.v.), e especifica: «Ce qui *distingue* le théâtre dans le théâtre [...] c'est qu'il y a continuité sur le plan de l'action dramatique, assure par le regard des spectateurs, mais en même temps *changement de niveau*» (1981: 12) Sobre o procedimento e a sua fortuna no nosso teatro de Quinhentos cf. RODRIGUES, 1981

(30) Além do *projecto*, também o *processo* pode ser aqui sinalizado. As personagens que aparecem a orquestrar a organização dos festejos para o real regresso identificam-se como *judeus*, no passado obrigados pela legislação portuguesa a colaborar em organizações municipais do género, e como *aqueles que têm jeito*, o que pode indicar uma linha de pesquisa sobre os agentes do teatro vicentino. Cf. BARATA, 1993: 52, onde já se avançam elementos para uma reflexão sobre os agentes do entretenimento cortesão.

Portugal, hábil caçador e gentil cavaleiro. O desenlace, a bem do *exitus laeti* preconizado pela teorização da comédia, redundante no matrimónio de Portugal com Lusitânia, e no auspicioso destino que dessa ligação o futuro que é o presente da representação e do Império d(ar)á conta.

Estes são, em síntese, os traços caracterizadores da configuração mítica do reino, suportes de uma imagem positiva da origem que, seguindo embora caminhos diferentes, encontra na Antiguidade, numa *outra antiguidade* ou, para introduzir uma variante à anterior formulação, numa *língua outra*, o tempo capaz de encenar *por figuras* a história que é também o *projecto do Império*.

A arquiconhecida cena dos Diabos Berzebu e Dinato constitui, ao permitir a irrupção do *presente* em cena, a actualização, melhor dizendo, a *ostensão* do corpo social de que o teatro vicentino também se faz função. Com efeito, a cena apresenta, com clarividente orientação crítica, uma síntese (cronotópica) das questões que enfrenta a sociedade do seu tempo: Todo o Mundo procura dinheiro e Ninguém a consciência; Todo o Mundo procura a honra e Ninguém busca a virtude; Todo o Mundo quer ser louvado e Ninguém ser repreendido. Onde pode ver-se também a síntese, *sub specie* pluridiscursiva, dos problemas ideológicos coevos, posta por figuras risíveis (31).

8.1. Num trabalho recente, Paul Teyssier sublinhou o quanto a arquitectura semântico-pragmática do *auto* deve à oposição entre um Mercúrio frouxo e marido risível e um Portugal viril e garboso. Segundo aquele estudioso,

Os contemporâneos não podiam deixar de ver nesta história uma sátira das actividades mercantis: a vocação da nação portuguesa, representada pela sua fundadora mítica, não é o comércio, mas aquelas formas elaboradas de "caça" que são a conquista e a guerra (TEYSSIER, 1992: 180) (32).

Os contemporâneos *não podiam deixar de ver talvez seja* optimismo sobre o desvelar de sentidos da fábula. Contudo,

(31) M. Vieira Mendes sublinha, sob o prisma da dimensão política, que «muitas das queixas [sobre a governação] coincidem com questões para as quais Gil Vicente criou situações dramáticas» (MENDES, 1990: 331). Cf. também DIOGO, 1995, onde, a propósito de Sá de Miranda, se equacionam muitas das linhas de tensão ideológica que repercutem longamente no nosso quinhentismo.

(32) Em sintonia com esta afirmação está L. F. Barreto: «a problemática dos descobrimentos toma em Mestre Gil a forma de ideologia, construção opinativa individual/social, a favor duma certa modalidade expansionista [bélica] e contrário a uma outra expansão [economicista] que, aos olhos do nosso autor, é a triunfante a nível social/concreto» (BARRETO, 1980: 51).

articulados assim os dois tempos, o da fundação e o do presente, o resultado é o da injunção própria de um enunciado de evidente recorte ideológico. A fabricação mitológica abre-se sobre o presente e, nessa medida, actualiza o *projecto*: «trovar e [...] escrever/ as portuguesas façanhas,/ que só Deus sabe entender» (Cop., 241b, sublinhamos a sacralização cristã pelo que configura de orientação a *lo divino* de um tema laico), articulado com o *imperativo* de desvelar o «original» de Portugal através de «discreta invenção» presente à Corte por mão do «leal autor» (Cop., *idem*).

9. A representação teatral, como a literatura, pode *movere, docere e agere*, dizíamos no início deste trabalho, e este parece-nos o ponto ideal para o recordar, iniciando um balanço de síntese desta breve e incompleta tentativa de aproximação ao tempo e ao modo do fazer teatral vicentino. Pela leitura dos textos seleccionados —*Auto da Lusitânia, Comédia sobre a devisa da cidade de Coimbra, Exortação da guerra*— procurámos evidenciar o lugar que esse fazer ocupa ao colocar-se sob o signo da projecção simbólica do Império, assim como algumas das modalidades da sua concretização: a *celebração mítica*, servida pela fábula etimológica ou pela *estética de abertura* que articula em compresença o universo representado e a ocasião da representação.

Por outra via, a própria *ostensão* crítica da sociedade cauciona a orientação pragmática do teatro na/da Corte: faz presentes (*ventes*, diria um texto coevo) ao *Príncipe* e ao universo cortesão as desordens do mundo. O teatro institui-se assim em *paralelo funcional* com o discurso político legitimador e doutrinário sob que se configura a manifestação ideológica dominante: o do *speculum principis* enquanto discurso que regula a imagem (também) simbólica do Rei ⁽³³⁾.

O cargo de Mestre das Representações da corte constitui-se como uma das vias estratégicas para a prossecução de um tal programa régio, programa que envolve múltiplos aspectos da sociedade e da organização política do reino. E se a prática teatral

(33) - Cf SOARES, 1989-90 M Vieira MENDES (1990) filia com evidência irrecusável nesse mesmo *gênero* discursivo os chamados *romances à morte de D. Manuel e à aclamação de D. João III* (Cop. . 253d-257b). Aquela autora sublinha justamente o contacto entre Gil Vicente e o autor da *Breve doutrina e ensinaça de príncipes*, Frei António de Beja, que se acolham ao mercenato de D. Leonor «Não teriam assim sido estranhos um ao outro [...] seja nos temas que trataram, seja no território onde actuaram: o mundo de D. Leonor e o de D. João terceiro» (MENDES, 1990: 333). Também por aí se evidencia o *paralelo funcional* que procuramos.

vicentina surge antes do cargo por um (pouco) conhecido exercício mecenático; se surge especializando prévias fórmulas de entretenimento e de cerimonialidade, é inequívoca a sua aproximação —*per figuras*— do olhar soberano que sustenta a construção ideal da Corte. Onde a «discreta invenção» se faz companheira do Império.

À dúvida manuelina (?) sobre a qualidade latina (se fora latino?), como à dos «homens de bom saber» do período joanino, bem pode opor Gil Vicente a sua 'discreta' mas eficaz produção em vulgar. O projecto? A afirmação simbólica do Poder. Dito de outro modo: o teatro companheiro do Império.

Bibliografia

Activa

VICENTE, Gil (1562) - *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco livros*. Lisboa, João Alvares. Reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa, Biblioteca Nacional (Obras Completas de Gil Vicente), 1928 [abreviado *Cop.* no texto].

Passiva

- ACTAS (1992) - *Temas vicentinos*. [Colóquio em torno da obra de Gil Vicente. Teatro do Bairro Alto, 1988] Lisboa, ICLP.
- ALMEIDA, Isabel (1991) - «Duardos», *Vicente*. Lisboa, Quimera.
- ALTER, Jean (1990) - *A sociosemiotic theory of theatre*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- ALVES, Ana Maria (1985) - *Iconologia do poder real no período manuelino. À procura de uma linguagem perdida*. Lisboa, IN-CM.
- _____ (s.d.) - *As entradas régias portuguesas. Uma visão de conjunto*. Lisboa, Livros Horizonte.
- ASENSIO, Eugenio (1960 [mas 1962]) - «La lengua compañera del Império. História de uma idea de Nebrija en España y Portugal». *Revista de Filología Española*, [XLIII, 3 e 4] [comunicação apresentada originalmente no *Simpósio de Filologia Românica* do Rio de Janeiro em agosto de 1958].
- AUBAILLY, Jean-Claude (1975) - *Le théâtre médiéval profane et comique*. Paris, Larousse.
- BAKITINE, Michail (1975). *Voprosy literaturny i estetiki* [ed. ut.: *Estética e romance*. Turim, Einaudi, 1979. Trad. e org. de Clara Strada Janović. Inclui textos de 1930-1940].
- BARATA, José Oliveira (1990) - «O teatro e a Universidade de Coimbra». *Revista de História das Ideias*, (12).
- _____ (1991) - *História do teatro*. Lisboa, Universidade Aberta.
- _____ [1993] - *Invenções e cousas de folgar. Anrique da Mota e Gil Vicente*. Coimbra, Minerva.
- BARRETO, Luís Filipe (1980) - «Gil Vicente e os Descobrimentos». *História*, (25).
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1983) - *Babel ou a ruptura do signo*. Lisboa, IN-CM.
- CRUZ, Maria Leonor Garcia da (1990) - *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*. Lisboa, Gradiva.
- CURTO, Diogo Ramada (1993) - «A formação dos agentes», MATTOSO (dir.), III.
- DESWARTE, Sylvie (1977) - *Les enluminures de la "Lectura Nova" 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*. Paris, Arquivos do Centro Cultural Português.
- _____ (1989) - *Il 'Perfetto cortegiano' D. Miguel da Silva*. Roma, Bulzoni.

- DIAS, José Sebastião da Silva (1969) - *A política cultural da época de D. João III*. Coimbra, *Acta Universitatis Coimbraensis*.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1990) - «Gil Vicente e o estado do mundo», *Diacrítica*, (5).
- (1995) - *As lágrimas de Miranda. Sobre a poesia de Sá de Miranda*. Braga-Coimbra, Angelus Novus.
- FALZON SANTUCCI, Lino (1991) - «Theatrical transactions», *Strumenti Critici*, (n.s. VI, 66).
- FERRER VALLS, Teresa (1993) - *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*. Valência, UNED/ Universidad de Sevilla/Universidad de Valencia.
- FORESTIER, Georges (1981) - *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genebra, Droz.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp (1919) - *Vida e obras de Gil Vicente "trovador, mestre da balança"*. Porto, Tip. da Empresa Literária e Tipográfica.
- GENETTE, Gérard (1989) - «Le statut pragmatique de la fiction narrative», *Poétique*, (78).
- GREENBLATT, Stephen (1988) - *Shakespearean negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*. Oxford, Clarendon Press, 1990.
- KEATES, Laurence (1962) - *The court theatre of Gil Vicente*. Lisboa [ed. ut.: *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa, Teorema, 1988. Trad. do autor].
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1982) - «Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle?», *Texte*, (1).
- MAGALHAES, Joaquim Romero de (1993) - «A delimitação e a percepção do espaço e «O rei», MATTOSO (dir.), III.
- MATTOSO, José (Dir.) (1993) - *História de Portugal*. Lisboa, Estampa. Vol. II: *A monarquia feudal*; vol. III: *No alvorecer da modernidade*.
- MENDES, Margarida Vieira (1990) - «Gil Vicente speculum principis», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, (13, 14).
- MIGUEL, António Dias (1985-1986) - «Gil Vicente, Mestre de Retórica... das Representações», *Humanitas*, (XXXVII, XXXVIII).
- MONTROSE, Louis (1989) - «Professing the Renaissance: the poetics and politics of culture», VEESER (ed.).
- OSORIO, Jorge Alves (1979-1980) - «O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões», *Humanitas*, (XXXI, XXXII).
- (1995) - «Sobre a organização do Livro I da "Compilação" das Obras de Gil Vicente», *Máthesis*, (4).
- RAMALHO, Américo da Costa (1982) - *Estudos sobre o século XVI*. Lisboa, IN-CM.
- RECKERT, Stephen (1983) - *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa, IN-CM.
- REIS, Carlos (1993) - «Estatuto ideológico e semionarrativo de la novela histórica», M. G. PROFETI, C. REIS et alii, *Refundación de la semiótica*. Sevilla, Ed. Don Quijote.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina Macário (1991) - *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Alameda.
- REVAIL, Israel Salvador (1955) - *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. Édition critique de l' "Auto de Inês Pereira"*. Lisboa, Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais [publicado inicialmente no *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 1953-1955].
- RIBEIRO, Cristina Almeida (1991a) - «Inês», *Vicente*. Lisboa, Quimera.
- (1991b [mas 1992]) - «A moça, o cavalo e o burro ou Inês, o Escudeiro e o Vilão», Introdução a C. A. RIBEIRO (ed.), *Auto de Inês Pereira de Gil Vicente*. Lisboa, Comunicação.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1984) - *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*. Rio de Janeiro, Livraria Eu e Você [original de 1980].
- RODRIGUES, Idalina Resina (1981) - «O teatro no teatro: a propósito de *El-Rei Seleuco* e de outros autos quinhentistas», *Estudos Ibéricos. Da cultura à literatura — séculos XIII a XVII*. Lisboa, ICLP/ME, 1987.
- SA, Artur Moreira de (1983) - *Humanistas portugueses em Itália*. Lisboa, IN-CM.
- SANTOS, Maria José Moura (1975) - «Nota sobre o movimento quinhentista de "defesa" e "ilustração" das línguas vulgares», *Biblos*, (LI).
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1994) - *Figuras e caminhos do Renascimento em Portugal*. Lisboa, IN-CM [reúne textos anteriormente publicados].

- SOARES, Nair Nazaré de Castro (1989-90) - «Um ideal humano: política e pedagogia no Renascimento português», *Humanitas*, (XLI, XLII).
- ____ (1993) - «A literatura de sentenças no humanismo português: *res et verba*», *Humanismo português na época dos Descobrimentos*. Actas do Congresso Internacional [Coimbra, 9 a 12 de Outubro de 1991]. Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- SUBTIL, José Manuel (1993) - «A administração central da coroa», MATTOSO (dir.), III.
- SUVIN, Darko (1985) - «The performance text as audience-stage dialog inducing a possible world», *Versus*, (42).
- TEYSSIER, Paul (1992) - «Interpretação do *Auto da Lusitânia*», ACTAS.
- TOBAR, María Luisa (1986) - «Toda comedia comlenza en dolores. Notas en torno a la comedia de Gil Vicente», *Nuovi Annali / Messina*, (4).
- ULYSSE, George (1984) - *Théâtre et société au Cinquecento*. Aix-en-Provence. Université de Provence [Tese de doutoramento apresentada em 1978].
- VASCONCELOS, Carolina Michaélis de, (ed.) (1922) - *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*. Madrid, Junta Para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- VEESER, Harold Aram, (ed.) (1989) - *The new historicism*. Londres/Nova Iorque. Routledge.
- WARNING, Rainer (1979) - «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique*, (39).
- WOODS, John (1974) - *The logic of fiction*. Haia/Paris, Mouton.
- ZIMA, P. V. (1984) - «Du discours idéologique au discours théorique», *Degrés*, (39).
- ZORZI, Ludovico (1988) - *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*. Turim, Einaudi.