

GIL VICENTE E A CRIAÇÃO DO TEATRO NACIONAL

A vida pública na Idade Média começou nas Catedrais, onde o povo fazia as eleições e os contratos, as revoltas pela liberdade, e se fortificava pela unanimidade dos sentimentos; o teatro foi uma consequência da vida pública, ligando-se às formas ritualísticas das festas do Natal, Reis e Páscoa, e transitando da sua origem na Basílica para a paródia da vida civil nas comédias de *Basoche*, até chegar a exprimir as audácias da opinião popular. Quando no século XVI, se desenvolve a vida burguesa e mercantil, pelas condições dos descobrimentos marítimos, simultaneamente criou Gil Vicente a forma dramática na Literatura portuguesa, como um órgão espontâneo da opinião pública, lutando nas suas farsas e autos pela liberdade de consciência, suprimida pelo estabelecimento da Inquisição, pouco antes da sua morte. A obra genial de Gil Vicente, a mais organicamente inspirada pelo sentimento nacional, ficou esquecida e desconhecida, conjuntamente com a decadência de Portugal conseguida pela sua desnacionalização. Aí por 1805 é que o erudito Bouterweck deu notícia na sua História da Literatura espanhola da existência de um exemplar das Obras de Gil Vicente na Biblioteca da Universidade de Gotingen, da qual saiu a cópia para as edições modernas. A naturalidade do poeta chegou a ser ignorada pela terra que além da nobilitação de ter sido pátria de tal vulto, por esse facto melhor explicava as características do seu génio. Nas *Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães*, enumera o P.^o Torquato Peixoto de Azevedo, entre as celebridades locais rebuscadas entre frades e fidalgos, nomes insignificativos, faltando aí os de Gil Vicente *poeta* e Gil Vicente *ourives*, que ainda pela depressão intelectual do país permaneceram esquecidos até à época do Romantismo.

1º *Naturalidade de Gil Vicente – O burgo de Guimarães.* – Quando a *Terra Portucalense* ainda não tinha um centro em que apoiasse a sua autonomia, separando-a da incorporação no Condado da Galiza, Guimarães tomou-se a capital do novo estado político, enquanto a ocupação dos territórios conquistados do Douro até Coimbra, Santarém e Lisboa, não impunha uma localização convergente em harmonia com o desenvolvimento da nacionalidade. Guimarães, que fora sede de uma corte, em que floresceu o lirismo trovadoresco desabrochando das formas nativas das cantigas populares¹, era organicamente um burgo ou povoação formada, junto do castelo de São Mamede e da Catedral ou colegiada da Oliveira, com independência eclesiástica do Arcebispado de Braga e de toda a jurisdição senhorial. Foi aqui neste burgo-concelho, que se criou uma população mais industrial e mercantil do que agrícola, dando estes misteres aos seus íncolas hábitos de independência, de comodidades domésticas, contrapondo-se ao orgulho e sumptuosidade dos senhores. Herculano, definindo este tipo social, conclui: «Assim o burguês é na primeira época da nossa historia o tipo mais completo da classe média, que hoje habita os grandes centros de população, e que vive principalmente do trafico e dos misteres, que representa os progressos da civilização material.»² Entre essas indústrias locais, cuja tradição se conserva ainda, como a dos tecidos de linho, a dos couros, cutelaria e ourivesaria, umas eram favorecidas pela concorrência das feiras minhotas, outras pela sumptuária, provocada pela frequência das romagens ao santuário da Senhora da Oliveira. Neste meio burguês, é que pelo meado do século XV floresceu a família de Gil Vicente no seu mister de ourivesaria. Pelos dados genealógicos de acordo com documentos oficiais estabelecem-se as biografias

¹ Recapitulação – *Idade Média*, p. 172.

² *Hist. de Portugal*, IV, 25.

desses dois extraordinários génios estéticos, os homónimos historicamente e moralmente inseparáveis, o autor da *Custódia* dos Jerónimos, a idealização religiosa dos Descobrimentos, e o fundador do teatro nacional.

Estas duas formas de arte inspiradas pelo espírito medieval aparecem na sua potente originalidade em antagonismo com a nova corrente do gosto da Renascença. Gil Vicente, poeta, o que deu forma literária aos rudimentos populares do teatro mediévíco, sustentou a tradição na luta contra *os homens de bom saber*, os eruditos humanistas, que com as imitações da Comédia clássica pretendiam amesquinhar a originalidade dos seus Autos. Igual antagonismo encontra Gil Vicente, ourives, nos que, como Garcia de Resende, proclamavam a supremacia dos ourives italianos. Uma mesma fase da história da Arte portuguesa, aproximando estas duas altas individualidades, impõe à crítica o esclarecer o facto da sua *homonímia*, que não preocupou a sociedade em que brilharam. Os documentos genealógicos dos linhagistas dos séculos XVI e XVII, oferecem elementos importantes, que nas suas confusões se corrigem pelos documentos oficiais, determinando factos irrefragáveis que destrinçam as duas individualidades, cujas famílias se ligaram entre si por casamentos. Além da mútua interpretação e conciliação, importa subordiná-los aos dados autobiográficos esparsos nos monumentos literários.

Eis como as duas individualidades nitidamente se diferenciam do seu comum tronco genealógico, o avô *Gil Fernandes*, ourives de Guimarães, que ainda em 1485 trabalhava pela sua arte; do seu casamento com Joana Vicente, houve três filhos:

- Luís Vicente, também ourives, pai do celebrado *lavrante* da rainha D. Leonor.
- Martim Vicente, pratives, pai do afamado poeta dos Autos.
- Vicente Afonso, curtidor.

Interessa-nos imediatamente a genealogia do poeta; lê-se na *Pedatura lusitana* de Cristóvão Alão de Morais, sob o título DOS VICENTES: «*Martim Vicente foi um homem natural de Guimarães; dizem que era Ourives de prata; não podemos saber com quem casou; só se sabe de certo que teve a Gil Vicente.*»

E em sucessão, acrescenta:

«GIL VICENTE, filho único deste Martim Vicente, foi um homem discreto e galante, e por tal sempre muito estimado dos príncipes e senhores do seu tempo. Foi o que fez os Autos, que em seu nome se imprimiram, e que por sua muita graça foram sempre celebrados, pelos melhores que se fizeram naquele género. Está sepultado em Évora. Casou com... de Almeida, filha de... de quem houve, etc.»

Pelo epitáfio que escreveu o poeta para a sepultura de sua mulher sabe-se que se chamava *Branca Bezerra*, dos Almeidas de Torres Vedras. Houve o poeta os seguintes filhos:

– *Paula Vicente*, tangedora e moça da Câmara da Infanta D. Maria, em 1543; teve o privilégio das Obras de seu pai em 1561.

– *Luís Vicente*, que foi moço da Câmara do Príncipe D. João, em 1552, passando pela prematura morte deste para igual serviço do rei em 1555; publicou em 1562 as Obras de seu pai que deixara dedicadas a D. João III; em 1567 é ainda referido o seu nome no lançamento de uma contribuição sobre os habitantes de Lisboa.

– *D. Valéria Borges*, para a qual houve promessa de 11 de Julho de 1552 de um provimento em favor de quem casar com ela. Em 1553 casa com Pedro Machado, moço da Câmara de el-rei, do qual enviuvou depois, casando em segundas núpcias por 1557 com D. António de Meneses, de quem teve entre os numerosos filhos D. Beatriz de Meneses, em quem sua tia *Paula Vicente* renunciou uma tença de 12\$000 réis para se meter freira.

– *Martim Vicente*, «que serviu bem na índia, onde morreu solteiro». (*Pedatura*). Daqui a lenda malévola, de que o pai o afastara pela rivalidade do seu talento.

Pode fixar-se com segurança a data do nascimento de Gil Vicente em 1470; na *Floresta de Enganos*, que tem a rubrica – a derradeira que escreveu em seus dias – em 1536, traz a referência no verso: «Já fiz os *sessenta e seis*.» Todos os críticos interpretam igualmente o sentido autobiográfico. Passou-se a sua mocidade em Guimarães, recebendo a cultura do *Trivium* (Gramática, Lógica e Retórica) nas Escolas da Colegiada da Oliveira, dirigidas pelo *Cabiscol* ou o Cónego docente. Escritores vimaranenses, que conhecem esse meio étnico, explicam pela sua intuição especial o carácter artístico do seu conterrâneo:

«Deve ter sido de superior alcance para os destinos de Gil Vicente, passar a mocidade em Guimarães, no centro mais nacional do país a recolher na mente os ecos das maviosas serranilhas do Minho, e a entesourar o ouro mais puro das fecundas tradições populares, habilitando-se, de tal guisa, a ser mais tarde, pelo guindado alor do seu génio, uma síntese rigorosa e translúcida da raça e da época.»³ Também Malheiro Dias, no estudo *Gil Vicente – Algumas determinantes do seu génio literário*, põe em evidência a influência da sua naturalidade: «Não é raro encontrar na obra de Gil Vicente reminiscências de trovas e cadencias galegas. As suas mulheres têm especial encanto e por vezes até a ingénua alegria, que não é fácil nas populações de Lisboa, encurraladas nas moradias do resalto, e telhado flamengo das vielas de Alfama, enlaçadas pelas muralhas de D. Fernando. Há nele, de tempos a tempos exuberâncias líricas e bucolismos da vida pastoril, que deixam adivinhar longínquas evocações de uma outra existência anterior, onde as mulheres fossem viçosas, os horizontes verdes, o céu mais claro, mais fresca a terra e mais suave a vida... E afigura-se-me que é ainda e sempre Guimarães, que o poeta, exilado na corte, evoca com as suas torres vetustas, as muralhas de D. Dinis, a serra de Santa Catarina, as aulas claustrais da Colegiada, os seus riachos, onde as moças vão lavar, as suas procissões e festas sacras, as suas veigas onde pascem os rebanhos, e as adufas por onde espreitam os olhos negros das mulheres...»⁴

«Não se podem mesmo filiar na existência da corte os caracteres populares da sua obra, o seu culto pela natureza, a sua singular penetração da vida simples, o perfume da rusticidade de algumas das suas composições, o encanto silvestre das suas mulheres, a sua como nostalgia dos horizontes verdejantes, que só em Torres Vedras serenava, pela identificação, ainda que vaga, com o panorama que rodeia Guimarães.» (*Id.*). «Não foi na corte nem na Universidade, que ele apreendeu a sentir a alma popular e lhe compreendeu as aspirações sussurrantes. – Pelo contrario, Guimarães, com essa autonomia quase suserana com que a privilegiaram os Forais e provisões de D. Dinis, D. Pedro I, D. Fernando, D. João I, D. Afonso V e D. João II, e onde as classes proletárias dominavam como sendo os elementos mais fortes do seu florescente progresso, feito a um tempo de actividade industrial e prestígio religioso, explica largamente, no filho do ourives esse feitio natural de independente, que a educação filosófica veio ainda nele avigorar.» (*Ib.*).

A vinda de Gil Vicente para Lisboa frequentar os estudos da Universidade, mostra a sua cultura preparatória e talento precoce, que os recursos da família auxiliaram. Em Lisboa trabalhava Gil Vicente ourives, lavrante da Rainha D. Leonor, encarregado das jóias e baixelas para o casamento do príncipe D. Afonso. Seria esse o móvel que levaria a chamar para Lisboa o extraordinário lavrante? A época em que colocamos a saída de Gil Vicente, poeta, de Guimarães, calculamo-la por ocasião da peste que aí grassava em 1489, combinando esta data com a do curso da Universidade de Lisboa; assiste em 1491 às festas do casamento do Príncipe, e achando-se habilitado já em 1493 para Mestre de Retórica de D. Manuel, herdeiro presuntivo do trono. Os nomes de Luís e de Paula

³ *Revista de Guimarães*, vol. XIX, fl. 72 (Pinceladas biográficas, do P.º A. Hermano).

⁴ *Rev. de Guimarães*, p. 66.

dados, mais tarde, a seus filhos, homenagem ao pai de Gil Vicente ourives, e a uma sua irmã, também nos revelam que assim confessava o reconhecimento ao apoio que lhe deveria para a sua entrada na corte e aproximação deste espírito superior que foi a rainha D. Leonor, que soube avaliar o seu talento incomparável.

A rainha D. Leonor pertence ao grupo das gloriosas soberanas que no fim do século XV representaram os últimos esplendores da Idade Média. Teve acção directa sobre os grandes Descobrimientos geográficos como a sua contemporânea a rainha Isabel, e como Ana de Bretanha influiu na manifestação dos génios artísticos, como se vê pela influência que exerceu estimulando os trabalhos de Ourivesaria do seu lavrante Gil Vicente, e sugerindo a Gil Vicente, o poeta, mestre de Retórica de D. Manuel, a criação do teatro português. Podia-se fazer um paralelo completo, com a sua contemporânea Ana de Bretanha, pelas suas profundas virtudes domésticas, e pela afectuosa energia que exerceu no espírito violento de seu marido D. João II, e na cultura do descuidado D. Manuel, que ela impeliu para a continuação dos descobrimentos. Em volta da rainha D. Leonor criou-se uma atmosfera de elegância e gosto artístico, actuando sobre o aparecimento de poetas fidalgos que frequentavam os Serões do paço; no seu tempo a corte portuguesa começou a ser matizada pela convivência íntima das donzelas fidalgas, como damas da rainha, a que se deu o nome de damas de honor, e açafatas. Foi por este costume da corte francesa, que Brantôme atribui à iniciativa de Ana de Bretanha, que em volta da rainha D. Leonor se agruparam as donzelas que inspiraram todo o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, cheio de alusões a intrigas amorosas, que conciliavam os interesses das famílias aristocráticas. Foi esta dama excelsa a promotora dos trabalhos da Imprensa em Portugal, e à sua iniciativa se deveu a criação das Misericórdias, em que a assistência tomou um carácter público de confraternidade, em que o próprio rei se inscrevia como irmão, em vez dos Hospícios, que bem serviam somente as classes isoladas pelos costumes separatistas medievais. A todos estes títulos, que excedem o da sua realeza, sobressai a inteligente protecção que prestou sempre a estes dois extraordinários espíritos, que as correntes do gosto e das opiniões artísticas e literárias tentaram por vezes amesquinhar e mesmo ferir nos seus recursos económicos. Estava Gil Vicente com os seus vinte e três anos, quando foi chamado para uma delicada função pedagógica no paço; mas a corte brilhante de D. João II, ofuscada por um terrível desastre, não oferecia condições para criações de arte e poesia. Somente passados quase dez anos, em 1502, à entrada do grandioso século da Renascença, é que esses dois génios encontraram o ensejo de revelarem a sua pujança criadora.

2º *A entrada na Corte e os Autos hieráticos.* – A vida escolaresca de Gil Vicente na Universidade de Lisboa, e a sua entrada nas festas da corte de D. João II, por ocasião do casamento do príncipe D. Afonso com D. Isabel, filha dos Reis Católicos, vieram suscitar o seu génio dramático. Viva impressão lhe deixaria o *singular Momo de Santos*, em 24 de Setembro de 1490, quando D. João II regressou de Santiago de Compostela, em que numerosos fidalgos «*iam cantando diante do entremez e carro em que ia Santiago*» um vilancete composto por Pero de Sousa Ribeiro. Muito deveria ao ourives Gil Vicente, seu primo, *lavrante* da Rainha D. Leonor, trabalhando nas jóias e adereços e baixela destinados ao sumptuoso casamento do príncipe. Pela alta importância deste artista, pôde o escolar Gil Vicente contemplar de perto essas pompas faraónicas com que se celebrou o casamento do príncipe em 29 de Abril de 1490, as Justas reais de Évora em que D. João II manteve com certos Cavaleiros um *Tablado* ou Castelo, e depois quando entrou na sala aparatosa invencionado *Cavaleiro do Cisne*, indo com *sua fala*, endereçar à princesa o Breve da *tenção*. Passados anos ainda esta impressão

fulgurava no espírito de Gil Vicente, quando ao representar o *Auto Pastoril castelhano*, fazia uma alusão saudosa a D. João II, cuja memória era profundamente odiosa ao jovem rei D. Manuel. Tem por isso mesmo mais valor a referência, que deveria ser simpática à excelsa rainha viúva:

Conociste a Juan *Damado*,
Que era Pastor de pastares?
Yo lo vi entre estas flores
Con grande hato de ganando,
Con su cayado real,
Repastando en la frescura,
Con favor de la ventura; Di, zagal,
Que se hizo su corral?

A imagem do *Pastor de pastores con su cayado real* correspondia a uma ideia então dominante; nas cortes de 1439 e 1459, compara-se o rei ao pastor: «E porque, Senhor, sois vós nosso rei e senhor, e a vós pertence tosquiar e esquilmar as vossas ovelhas, seja vossa mercê que tal estabelecimento ponhais que as vossas ovelhas sejam por vós tosquiadas e não por outrem; e assim viverão as vossas ovelhas e assim empeneckerão, e correrão e serão guardadas *sob vosso cajado* e assim sereis pastor não mercenario.»⁵ Ao nome de João *Damado*, pôs Gil Vicente a nota: «dizia por *El Rei D. João II.*» *Damado* é o adjectivo de *Damo*, ainda hoje usado na linguagem popular:

Foste *dama* do meu *damo*,
Foste minha inimiga;
Nada passaste com ele,
Que ele agora mo não diga.

(A. T. Pires, *Canc. Popular do Alentejo*, III, 279)

Na noite de S. João
É o tomar dos amores,
Que dá o *damo* à *dama*
Um raminho de flores.

(*Vila Nova de Gaia*)

O verso, «Que se hizo su corral?» resumia todas as fatalidades que puseram termo ao reinado de D. João II. O príncipe D. Afonso morre da desastrosa queda de um cavalo correndo o aléu no areal de Santarém em 13 de Julho de 1491. Depois desta data, em que a rainha D. Leonor se despojou de todas as suas jóias, o ourives apenas lavrava alguns cálices e relicários, ficando assim reduzida a sua actividade artística. Como o Duque de Beja, D. Manuel, era o herdeiro presuntivo, a rainha, sua irmã, tratou logo de acudir à descurada educação, confiando-a a Gil Vicente, bacharel de direito cesáreo para mestre de Retórica do Senhor D. Manuel, como então lhe chamavam. No Nobiliário de Damião de Góis, fl. 98, vem: «*Gil Vicente foi Mestre de Retórica d'El Rei D. Manuel.*» Repetem este facto o genealogista Cabedo, e o professor Martins Bastos, na *Nobreza literária* (p. 122. Ed. 1854). A sua autoridade filológica era reconhecida pelos seus

⁵ 1 Ap. J. P. Ribeiro, *Mem. sobre Prazos*. (Mem. da Acad., t. VII).

contemporâneos, Fernão de Oliveira e João de Barros, nas *Gramáticas* de 1536 e 1539, com que se abonam. Era um homem culto, com alta capacidade pedagógica, e não histrião lendário da corte; era um veemente poeta lírico, sustentando a tradição da escola galécio-portuguesa, que ainda lampejava na corte de Fernando e Isabel, e não o jogral improvisando grosseiras facécias. A rainha D. Leonor teve a compreensão do génio de Gil Vicente, e influiu directamente na sua revelação. A morte desastrada do príncipe D. Afonso, a doença misteriosa com que faleceu D. João II, e a viuvez do novo rei D. Manuel, embaraçaram todas as manifestações festivas na corte. Tanto o ourives como o poeta, não achavam estímulo para exercerem as suas faculdades criadoras. Mudaram as circunstâncias por novas combinações políticas. Tendo o rei D. Manuel casado em segundas núpcias, com sua cunhada D. Maria, para ver se assim realizava a união de Portugal com Castela, nasceu-lhe desse consórcio o príncipe D. João (o III. de nome), em 6 de Junho de 1502. Renovavam-se as esperanças para a realização do plano de Fernando e Isabel – uma só Pátria, um só Trono e um só Deus; plano contrariado pela morte do príncipe Miguel da Paz, do primeiro casamento do monarca. Isto mesmo tornava o parto da rainha um regozijo público; o júbilo da corte estimulou o génio de Gil Vicente. Em uma quarta-feira, 8 de Junho, de 1502, na *segunda noite* depois do nascimento do príncipe, entrou Gil Vicente acompanhado de trinta fidalgos na câmara da rainha, e aí caracterizado, recitou o *Monólogo do Vaqueiro* ou da *Visitação*, espécie de Vilancico das Lapinhas, no qual fazia ofertas com venturosos augúrios ao príncipe recém-nascido.

Era um Auto, de que ainda no século XVIII se conservou a forma no *Elogio dramático*, e alegórico como o Monólogo do Velho que a Vila de Óbidos enviara com um presente à rainha D. Leonor, quando se achava nas Caídas. É preciosa a rubrica que Gil Vicente pôs a este Auto da *Visitação*, com que começa o corpo das suas Obras:

«Porquanto a obra de devação seguinte procedeu de hũa visitaçõ que o autor fez ao parto da Rainha Dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncepe dom João, o terceiro em Portugal deste nome. Se pôs aqui primeiramente a dita Visitaçõ por ser a primeira. cousa que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso rei dom Manoel e a Rainha D. Breytis sua mãe, e a senhora duquesa de Bragança, suo filha, na segunda noite do nascimento do dito Senhor.»

Presta-se a interpretações dúbias este modo de dizer da rubrica do Auto; Ferdinand Denis fixava a segunda noite depois do parto, em 7 de Junho, e Ticknor em 8, na sua *História da Literatura Espanhola*. Houve grande intervalo de tempo entre o parto e nascimento, e há grande diferença entre o dia civil de sol a sol, e o dia astronómico de meia-noite a meia-noite. Haveria no poeta algum intuito tradicional, a que alude Pictet: «Os Irlandeses, como todos os povos célticos, *contavam o tempo pelas noites*, e consideravam a noite como o que há de mais antigo na natureza.»⁶ Gil Vicente separa na sua rubrica o parto da rainha D. Maria e *nascimento* do príncipe D. João, determinando que o auto se representou *na segunda noite do nascimento* do dito príncipe. Como se sabe pelos *Anais de D. João III*, por Fr. Luís de Sousa, os primeiros sinais do parto apareceram *lá sobre a tarde* do domingo 5 de Junho; ao espalhar-se a notícia pela cidade, fez-se uma procissão à Igreja de S. Domingos, pelo susto que «*a todos fazia de agouros e incertezas*» o parto prolongou-se por todo o dia 6 e só ao fim de muitas horas é que o perigo da Rainha se converteu *em não cuidada alegria*. Duas horas depois da meia-noite desse dia, isto é, às duas horas da madrugada do dia 7 de Junho, nasceu o príncipe. Não era possível representar-se o *Auto da Visitação* nessa

⁶ *Du Culte des Cabires*, p. 22. O mesmo entre os Gauleses, Germanos e Eslavos, Chineses e outros povos orientais; e ao tempo decorrido entre uma e outra noite, chamavam dia. Creuzer, *Symbolica*, IV, 251.

terça-feira, bem aziaga, como diz o cronista: «*no mesmo dia se armou no céu uma tormenta de águas, trovões, raios e coriscos tão extraordinária e continuada todo o dia e em tamanha fúria e teima que ninguém a julgava menos que obra de espíritos infernais.*» As manifestações festivas da cidade só poderiam patentear-se depois de terminada a extraordinária tormenta, e não seria nessa aziaga terça-feira, 7 de Junho, que Gil Vicente iria saudar a rainha, nem os fidalgos com o terror da continuada borrasca se prestariam a acompanhar o poeta no gracioso cortejo. Foi, em 8 de Junho, na *segunda noite* depois do *nascimento* do príncipe D. João (decorridas duas horas da madrugada de 7) que Gil Vicente iniciou o Teatro nacional e a Literatura dramática portuguesa.⁷

O título de rainha dado a D. Beatriz, mãe do rei D. Manuel, era meramente honorífico. Cabe-lhe a glória de ter estimulado esta espontânea iniciativa de Gil Vicente; no fim do Auto da Visitação, lê-se uma valiosa rubrica: «*E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a Rainha velha desta representação, que pediu ao autor isto mesmo lhe representasse ás Matinas do Natal, endereçando ao nascimento do Redentor.*»

Gil Vicente, em vez de repetir pela festa do Natal este Monólogo, «*porque a substancia era mui desviada*», compôs deliberadamente o *Auto pastoril castelhano*. Do Monólogo do Vaqueiro escreve Ticknor: «A poesia é natural, viva e animada, e expressa muito bem os sentimentos de admiração e surpresa que naturalmente deviam apoderar-se de um rústico ao entrar pela primeira vez no palácio. Considerada sob o ponto de vista de uma lisonja cortesanesca, a composição produziu o seu efeito.»⁸ O Monólogo era verdadeiramente original; a rainha velha recordara-se dos Vilancicos do Natal, e pedindo a sua repetição para daí a sete meses, suscitava no poeta a criação consciente do Teatro português, no *Auto pastoril*. Nesse ano de 1502, Gil Vicente, ourives, sintetizava na Custódia feita com o primeiro ouro das páreas de Quíloa, o maior feito da história de Portugal; e seu primo, Gil Vicente poeta, abria para toda a Espanha uma época de florescência artística do Teatro moderno. Obedecendo às circunstâncias do meio palaciano, em que actuava uma imitação dos usos da corte de Castela, teve não só de escrever em castelhano como imitar o poeta Juan del Encina, que aí era muito admirado. Lê-se em um documento do tempo: «*Em 1492 começaram em Castela as companhias a representar publicamente comédias de Juan del Encina.*» Gil Vicente teve de obedecer a essa corrente palaciana, para se emancipar genialmente, desde que pôde dominar esse meio. Falando do *Auto pastoril castelhano*, escreve Ticknor: «e assim compôs um Auto pastoril, no qual introduziu como interlocutores os quatro pastores e os dois Evangelistas Lucas e Mateus. E não só imitou servilmente a forma empregada por Juan del Encina, introduzindo no seu Auto o presépio de Belém, como este autor anteriormente tinha feito, como copiou com bastante liberdade até mesmo versos seus.» (*Hist. Lit. Esp.*, I, 299). Era um trabalho feito com urgência, para obedecer a um pedido irresistível. É essa influência de uma alta intuição psíquica, que importa

⁷ Insistimos nesta minúcia, porque Brita Rebelo e Sousa Monteiro, ao celebrar-se o Centenário de Gil Vicente em 1902, adoptaram a data de 7 de Junho. No n.º 6 da Revista de Educação e de Ensino seguiu em 1897 esta data, repetindo Brito a afirmativa em carta no *Diário de Notícias*, de 12 de Abril de 1902: «Meses depois saiu á luz o volume da *Historia do Teatro Português* do Dr. Teófilo Braga, onde assinalou ao facto o dia 8.» Não foram meses depois, mas vinte oito anos antes, que na História publicada em 1870, p. 134, fixámos – 8 de Junho – já seguida por Ticknor.

Pretendendo corrigi-la escreve: «Julgo esta asserção uma pequena inadvertência do meu eruditíssimo amigo, cujo espirito absorvido em tantos trabalhos de elevada magnitude, não pôde dedicar a sua atenção a uma minudência á primeira vista insignificante. Isto sucede a todos.» Para quê esta despesa de tão fina ironia, quando funda a sua argumentação alterando o texto de Fr. Luís de Sousa e abstraindo de circunstâncias nele referidas?

⁸ *História da Literatura Espanhola*, I, 299.

acentuar.

A morte do príncipe D. Afonso era em Portugal considerada uma calamidade, como a do príncipe D. João, primogénito dos Reis católicos; a impressão foi profunda entre os dois países chegando a reflectir-se nos romances populares. Na corte de Fernando e Isabel, foi lida a paráfrase da Égloga V de Virgílio aplicada por Juan del Encina a celebrar a morte do Príncipe D. Afonso; no argumento da Égloga, o declara: «en cuya muerte podemos entender la desastrada muerte del muy desdichado Principe de Portugal a quien la fortuna se quiso mostrar muy embidiosa eu su mayor prosperidad ya que avia casado co la esclarecida infanta dona Isabel, hija de nuestros muy poderosos reys; princesa de Portugal a cuya causa co mucha razou nos cupo gran parte de su dolor.» E na boca do pastor Mopso, põe a descrição da morte do príncipe:

De Danes *muerto en ei suelo,*
que su madre le llorava
e abraçava
dando vozes contra el cielo
con tan gran dolor y duelo,
que a todos nos lastimava.
Llorava su muerte tal
la triste dona Ysabel,
nuestra infanta principal,
Princesa de Portugal,
porque era su muger del;
yo la vi tan dolorida
que en la vida
estava mas muerta que el
haziendo líanto cruel

.....

Devia ter causado grande emoção na corte portuguesa a leitura desta Égloga V, adaptada por Encina a celebrar a catástrofe do príncipe; a rainha D. Leonor seria a primeira a reconhecer o talento do poeta, e Gil Vicente ver-se-ia interessado a tomar conhecimento das suas obras, e imitando-as aproveitar essa corrente de simpatia para a iniciação do Teatro em Portugal.

Compôs o *Auto pastoril castelhano*, na língua então preferida no paço. A rainha velha, a mãe do rei D. Manuel ficou maravilhada com a nova obra; é de uma beleza ingénua a rubrica de Gil Vicente: «A dita Rainha satisfeita desta pobre cousa, pediu ao autor, que para o dia de Reis logo seguinte, lhe fizesse outra obra...» Escreveu pois em 1503 o *Auto dos Reis Magos*. Ainda nesse mesmo ano escreve e representa o *Auto da Sibila Cassandra* em Enxobregas, o mosteiro predilecto da Rainha viúva D. Leonor. A irmã do monarca, descobrindo este génio inventivo no que escolhera para mestre de Retórica do herdeiro do trono, animou-o deliberadamente para que continuasse a compor mais obras naquele género novo. Em 1504 Gil Vicente representa nas Caídas diante da rainha D. Leonor, um trecho do *Auto de S. Martinho*, «porque foi pedido muito tarde». É ainda diante da rainha D. Leonor que em 1505 representa o *Auto dos Quatro Tempos*, nos Paços da Ribeira, e em 1508 o *Auto da Alma*, em Santos-o-Velho.

Em 1509 representa ainda diante da rainha o *Auto da Índia*, em Almada, e na Capela do Hospital de Todos os Santos o *Auto da Barca do Purgatório*, que pertence a essa trilogia primeiramente escrita em português com o título de *Auto de Moralidade*, e depois traduzida para castelhano com o título de *Tragicomedia allegorica del Paraiso y*

del infierno. Frequentaria Gil Vicente os serões do paço, versejando com os poetas palacianos que figuram no Cancioneiro de Resende? No *Cancioneiro geral* encontra-se um simulacro de Processo judiciário, feito por vários poetas a Vasco Abul, que vendo dançar uma cigana lhe lançara um colar por graça, fugindo ela em seguida; neste processo aparecem uns versos epigramáticos com esta rubrica: «*Parecer de Gil Vicente neste processo de Vasco Abul à Rainha D. Leonor.*» Foi a Rainha que lhe mandou que versificasse, como se infere pelo trecho:

Voss' alteza me perdoe,
eu acho muito danado
este feito processado
em que manda que razoe.

(*Canc. Ger.*, fl. 201, col. 5)

Em que data fixar este caso? Partindo da circunstância, que a anedota se passou em Almada, julgámo-la de 1494, onde estava a Rainha, vindo de Setúbal muito doente; mas o luto constante em que vivia, e mesmo a gravidade da sua doença, não a fariam tomar parte nesse certame de poetas satíricos.

Adoptámos o ano de 1509, quando a rainha D. Leonor estanciou por Almada, mais conformada com a sua tremenda desventura. Mais isto nos revela, que Gil Vicente acompanhava a corte, o que esclarece a situação definitiva da sua vida, e a criação do Teatro português. Na dedicatória da Tragicomédia de *Dom Duardos*, ao príncipe herdeiro de D. Manuel, confessa Gil Vicente que escrevera os seus Autos em serviço da rainha D. Leonor: «Como quiera, Excellente Principe y Rey mui poderoso, que *las Comedias y Farsas y Moralidades, que he compuesto en servicio de la Reyna vuestra tia...*» (Ed. 1580 Fl.).

Estava o desenvolvimento do Teatro português ligado ao gosto e sumptuosidade palaciana; de 1502 a 1536, em que Gil Vicente produz e exhibe toda a sua obra, raro é o ano em que não compõe algum Auto para distrair a corte que foge das pestes de Lisboa, para Évora, Almeirim, Santarém, Coimbra, levando para aí o germe em que se radica a sua imperecível Escola. Em qualquer successo das armas portuguesas na Índia, na África, Gil Vicente vem distrair os ânimos alquebrados pelos desastres, ou exaltá-los no momento da partida, como na *Exortação de Guerra*, na expedição para Azamor; é ele também que festeja o nascimento dos príncipes e infantes, como D. João, D. Luís, D. Filipe, ou os casamentos reais, como o de D. Manuel, D. João III, D. Isabel e D. Beatriz. Era preciso possuir um talento assombroso para atravessar as temerosas intrigas destas três cortes; sustentou-o sempre o apoio da Rainha O. Leonor, aquela que com a sua superior inteligência, se assinalou na cultura portuguesa.

3º *Influência de Juan del Encina e superioridade de Gil Vicente.* – Na última década do século XV, as *Églogas* e *Representações* de Encina exerciam um grande prestígio nos divertimentos dos palácios do Almirante de Castela, do Duque de Alba, e na corte dos Reis Católicos, e eram imitados em Aragão por Pedro Manuel de Urrea, e em Castela por Pedro de Vega e Juan de Torres. Esta corrente da moda estendia-se à corte portuguesa, cuja curiosidade impelira Gil Vicente, antes de poder afirmar a sua originalidade. Encina era um ano mais novo do que Gil Vicente, também escolar da Universidade de Salamanca, excelente músico, admitido por Leão X na sua Capela, e com um saber de todos os géneros e formas da poesia vulgar, de que fez uma *Arte de Poesia castelhana*. As suas obras impressas em 1496 eram lidas na corte portuguesa, e

como Mestre de Retórica do monarca não podia desconhecê-las. Era inevitável esse influxo, tanto mais que, como salamanquino, Encina pertencia à zona lusitana, empregando dança e música nas Églogas, a uma das quais chamou Auto. Fácil foi à crítica determinar esta influência; não para amesquinhar Gil Vicente, mas para autenticar como ele se libertou e elevou acima do seu modelo. Assim observa Ticknor: «De sorte que os seis Autos pastoris de Gil Vicente, que versam sobre assuntos sagrados, escritos como estão em castelhano para se representarem com acompanhamento de música e dança diante do rei D. Manuel, da rainha sua esposa e dos cavaleiros e senhores da sua corte, devem ser considerados como *meras imitações das Églogas de Juan del Encina.*» (*Ib.*). Amador de los Rios chama a esta imitação uma continuação da obra iniciada por Encina: «A imitação não era, certamente, tão servil e inconsciente, que não aspirasse com justos títulos à originalidade que o seu engenho lhe permitia. Faltavam nos ensaios de Juan del Encina a propriedade dos caracteres, a flexibilidade e soltura nos movimentos dramáticos, o calor e o colorido na linguagem; e estes dotes, cuja exiguidade não era de estranhar em quem acometia obra tão nova e difícil brilhavam nas produções de Gil Vicente, constituindo talvez o seu principal mérito.»⁹ Menendez y Pelayo, observando esta fase da actividade de Gil Vicente, põe também em relevo a sua supremacia: «Estas primeiras obras são puras e nítidas imitações de Juan del Encina, sem nenhuma alteração ou progresso. – Basta ler umas e outras peças para reconhecer que são da mesma família. Os contemporâneos o sabiam, e Garcia de Resende o disse na sua *Miscelânea.*» Transcreve em seguida a célebre décima, que não contém sentido irónico, mas uma justa apreciação literária:

E vimos singularmente
Fazer *Representações*,
De estilo mui eloquente,
De mui nobres invenções,
E feitas por GIL VICENTE.
Ele foi o que inventou
Isto cá, e *o usou*
Com mais graça e mais doutrina,
Posto que *Juan del Encina*
O Pastoril começou.

Era um facto conhecido de todos, por que o Cancioneiro que contém todas as Églogas de Juan del Encina tinha já duas edições em 1496 e 1501, quando no ano seguinte «escrevia à sua imitação o monólogo do Vaqueiro. – Não implica isto, nem pouco nem muito, que em Portugal, durante a Idade Média, não tivesse existido o Teatro litúrgico». (*Antologia*, VII, p. CLXIX). Continua Menendez y Pelayo, com autoridade crítica, que vale mais que o nosso juízo: «Em nada diminui isto a glória do poeta, que se não cifra nestes primeiros tentames do seu engenho. Gil Vicente vale mais, muito mais que Juan del Encina.»

E em que estava essa superioridade? No lirismo intenso de Gil Vicente, que vai repercutir-se em Lope de Vega, e na alegoria mística dos seus Autos hieráticos que vão inspirar Calderon. Observa Pelayo: «o tipo da barcarola lírica introduzido por Gil Vicente no teatro, e Lope de Vega nos cantos intercalados nas suas peças, é indisputavelmente de origem galaico-portuguesa, encontrando-se a cada passo belíssimas amostras no Cancioneiro da Vaticana. – Assim as formas líricas e

⁹ *Hist. Crit. de la Literatura Española*, t. VII, p. 402.

tradicionais persistem por misterioso atavismo na arte das idades cultas, e desta maneira, no imenso mundo poético que chamam teatro de Lope de Vega, se reduzem à unidade harmónica de todos os elementos do génio popular.» (*Antologia*, VII, p. XCI). Este profundo sentimento lírico, das idades passadas, aliava-se às aspirações da sua época perturbada, em que o espírito crítico demolia para erigir a construção futura. A concepção filosófica separava-o desde logo da imitação de Encina. Menendez y Pelayo assina essa emancipação: «Donde Gil Vicente começa a emancipar-se foi no estranho *Auto da Sibila Cassandra*... dando pela primeira vez mostra da sua potência criadora. Salvo o conteúdo teológico, que nesta peça de Gil Vicente é mui exíguo, ali está, se não me engano, o primeiro germe do Auto simbólico, que por excelência chamamos *Calderoniano*. Porém, o que faz mais apreciável esta rara composição, envolvendo-a em um ambiente poético, é aquele género do *lirismo popular* em que Gil Vicente alcança a perfeição sobre todos os seus contemporâneos, e chega mesmo a identificar-se com o povo.» (*Ib.*, p. CLXXII). Ticknor, tendo exposto amplamente o *Auto da Sibila Cassandra*, considera-o: «drama extravagante, pela união da índole dos antigos Mistérios e do Vaudeville moderno, em nada falho do espírito poético.» (*Op. cit.*, I, 303). Fitz Maurice Kelly, estudando Gil Vicente na sua *História da Literatura espanhola*, acha no seu *Auto da Fé* «a prova da sua independência por uma ingenuidade e uma fantasia que é privativamente dele. Ele excede o seu modelo, elaborando o seu assunto com todo o brilho, que século e meio depois, Calderon não se dedigna de tomar ao português a ideia do seu Auto intitulado *El Lirio y la Azucena*; contudo, o fundador do Teatro português não é dramático no mesmo sentido que Torres de Naharro. A sua acção é simples, a sua observação é convencional e ele é mais poético que observador. Os seus poemas dramáticos são porém de uma singular beleza, concebidos em um tom de lirismo místico de que não se aproxima nenhum dos seus predecessores espanhóis. Não se sabe se Gil Vicente foi alguma vez representado em Espanha, mas é certo que influenciou em Lope de Vega e Calderon, como é fora de dúvida que ele próprio foi um discípulo de Encina.» (*Hist.*; p. 147-148).

Chamando a Gil Vicente *soberano engenho*, escreve Menendez y Pelayo: «Gil Vicente é um dos grandes poetas da Península, e entre os nascidos em Portugal ninguém lhe leva vantagem, excepto o épico Camões, que vem mais tarde... A alma do povo português não respira plenamente senão em Gil Vicente, e grande número dos elementos mais populares do génio peninsular, nos Romances e cantares, superstições e refrãos, estão admiravelmente entrelaçados nas suas obras, que são o que há de mais nacional no Teatro anterior a Lope de Vega. Ao contrário dos insulsos trovadores cortesanescos do século XV, e ao contrário da maior parte dos poetas humanistas do século XVI, Gil Vicente viveu em comunhão íntima com a tradição da sua raça, e conseguiu haurir dela um novo e rico veio de poesia. Possuiu, além disso, o génio da criação dramática em condições tais, que rompendo as faixas de um Teatro infantil, elevou-se pelo seu próprio e isolado esforço até à *comédia de costumes* e ao *melodrama romântico*, reflectindo, demais, em grandes alegorias satíricas todo o espectáculo da vida do seu tempo, e dando forma cómica fantástica às grandes lutas de ideias da Renascença e da Reforma. Admirável às vezes pelo vigor sintético das suas concepções, franco e ousado na execução, grande mestre da linguagem familiar mordente e expressiva; amargo e sarcástico nas situações burlescas, e mui suave nas verdadeiras, poeta e pensador de dupla vista, em quem sempre se adivinha mais do que a letra morta; por vezes crente, outras cínico e libertino, pessimista lírico, com uma concepção pessoal do mundo, como todos os grandes humoristas têm tido; a sua obra pela tendência demolidora relaciona-se com os *Colóquios* de Erasmo, com o *Elogio da Loucura*, com o *Diálogo de Mercúrio e Caronte*, com as mais valentes imitações lucianescas, que em

grande cópia produziu a primeira metade do século XVI; porém, pelo voo da fantasia, pela mescla do mais trivial e baixo com as mais altas idealidades, pela plasticidade que adquirem ao saírem das suas mãos as mais estranhas figuras alegóricas, pela força dos contrastes, pela fêrvida animação do conjunto, pela veia poética, tanto mais eficaz quanto mais silenciosa desliza entre o tumulto dos chistes e das truanices, Gil Vicente renovou, sem pretendê-lo, a comédia *aristofanesca*, que desconhecia; e indica o que haviam de ser, em tempos ulteriores, os imortais *Sueños* de Quevedo. – Gil Vicente foi dos pés até à cabeça um *erasmista*, um espírito livre, mordaz e agudo, como outros muitos doutos espanhóis do seu tempo, que com alguma rara exceção permaneceram dentro da Igreja ortodoxa, exercendo a sua tendência crítica sem grandes escrúpulos nem respeitos, e algo dissolvente.»¹⁰ Não era simplesmente o espírito dos contrastes que provocava em Gil Vicente a mordacidade cômica; a compreensão dos aspectos da vida e sobretudo das aspirações morais e mentais da sua época, davam ao seu génio artístico a orientação filosófica que disciplina as concepções estéticas. Bouterweck assim caracteriza Gil Vicente, na sua obra: «estrofes e redondilhas harmoniosas; formas antigas, com uma maravilhosa verdade e simplicidade, tocando por vezes a perfeição na poesia dramática, *exprimindo o pensamento e o espírito do século XVI* sem empregar as formas clássicas.»¹¹ E, contudo, ele seguia a corrente humanista, como escreve Menendez y Pelayo: «Já dissemos que as suas ideias eram as do grupo chamado *erasmista*, que, embora colocado nas fronteiras da Reforma, nunca as transpôs. Nesse mesmo ano de 1527, no ano fatídico do saque de Roma, representava Gil Vicente, meses antes daquele grande escândalo da cristandade, o *Auto da Feira*, cujo sentido é muito análogo ao da formidável invectiva, que, no intuito de vingar o Imperador, compôs o secretário Alfonso de Valdés com o título de *Diálogo de Lactâncio e um Arcediogo*. – Grande temeridade parece à primeira vista o ter posto em um *Auto da Natividade* tão escorregadios conceitos teológicos; porém cessa de todo o ponto o assombro quando se repara que tais ideias estavam na atmosfera daquele princípio do século, e que não só se acham nos poetas e novelistas, a quem as ensanchas da liberdade satírica podiam fazer suspeitosos de ensinamento ou hipérbole; pois tudo o que em Gil Vicente, em Torres de Naharro, ou Cristobal de Castillejos se lê, nada é em comparação do que disseram os ascéticos e moralistas do tempo de Carlos V... » (*Antologia*, vol. VII, p. 180). Menendez y Pelayo, analisando as críticas feitas aos Frades na *Farsa dos Almocreves* (1526), na *Romagem de Agravados* (1533), no *Clérigo da Beira* (1526), na *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela* (1527), no *Auto da Mofina Mendes* (1534), na *Nau de Amores* (1527), na *Frágua do Amor* (1525), no *Templo de Apoio* (1526), em que fala dos frades, clérigos e ermitães, conclui: «Os mesmos chascos ou outros mais mordazes se encontram a cada passo em Lucas Fernandes, em Torres de Naharro, em Diego Sanchez de Badajoz, e em todos os autores de nossas primitivas comédias, farsas e églogas.» (*Ib.*, p. 183).

«Tais frades como estes, são os que teve de *reformatar* o grão Cisneros, os que em número de mais de mil emigraram para Marrocos em 1496 para viverem à larga, fugindo à reforma. E de tais frades, bem podia dizer Gil Vicente (*Antol.*, VII, 184):

Somos mais frades que a terra,
Sem conto na cristandade:
Sem servirmos nunca em guerra.
E haviam mister refundidos
Ao menos três partes deles

¹⁰ *Antologia de Poetas*, vol. V, p. CLXIII.

¹¹ *Hist. da Lit. Espanhola*.

Em leigos, e arneses neles,
E assi bem apercebidos
E então a Mouros com eles.»

A verdade destes traços críticos está plenamente autenticada nas Instruções da Cúria Romana dadas aos núncios Capo Ferrato e Aloisio Lippomani, definindo todas as personalidades e influências morais da corte portuguesa, actuando intimamente sobre a família real a intervenção política de Carlos V, no plano castelhanista. Neste temível meio palaciano, em que o sentimento nacional vai sendo lentamente asfiziado, e em que prevalecem os mais corruptos pelo fanatismo hipócrita e pela abjecção dos caracteres, Gil Vicente ergue-se fortalecido por um ideal e exerce pelas emoções artísticas, com que encanta a corte sombria e beata, um verdadeiro poder espiritual. Estudando Gil Vicente na independência do seu espírito, descreveu Gaspar de Abreu, por ocasião do Centenário do poeta: «Foi neste meio assim entorpecido e corrupto, sem lei, sem justiça e sem moral, anarquia coberta por um véu de superstições, com o espectro do Santo Ofício a dois passos, na Espanha, sob a corte de Carlos V, ligada por mais de uma aliança de sangue com a nossa corte, que se encontra o lúcido espírito intuitivo e crítico, de Gil Vicente, fazendo Autos para recitar diante de um auditório de príncipes, de clérigos e áulicos.» Que formidável antagonismo ante esse híbrido conjunto anárquico, de que a corte, principalmente a dos reis D. Manuel e D. João III eram como uma síntese resumida, e a compleição moral, toda a íntima personalidade do poeta! – Pois a despeito de todo este conjunto de circunstâncias adversas, Gil Vicente surge nos salões da corte e ali, em frente do monarca, da rainha, de clérigos, de nobres, de todo o funcionalismo palaciano, lançando um olhar superior, como lho permitiam, ou antes, o exigiam as condições sociais do meio em que nascera, para os abusos praticados à sombra dos privilégios das classes, tem a extraordinária audácia sublime de os pôr a nu, inexoravelmente, trespassando-os de ironias pungentes, num ataque vigoroso e rude. Chega com efeito a ser de todo incompreensível como naquela corte, em que dominava o ardente misticismo da corte de Castela, quando impõe ao rei D. Manuel, a troco do seu casamento, o decreto da expulsão dos judeus... no meio de um esplendor babilónico que consegue maravilhar Leão X, o papa sumptuoso; nessa corte onde se educa o espírito visionário e fanático do instituidor da Inquisição, que mandara vir expressamente de Castela, para entreter a devoção do paço, o místico Francisco de Borja, que Gil Vicente se permitisse o arrojo ostensivo de fulminar com o látigo da sua mordacidade implacável as mais veneráveis personagens que se acolhiam ao favoritismo régio.»¹² Este poder espiritual do poeta provinha do domínio sobre as emoções produzido pela sua obra, de uma incomparável idealização; reconheceram-no os grandes críticos modernos. Assim considera Bouterweck: «Entre Gil Vicente e Calderon não há aquela diferença que vai de Hans Sachs a Shakespeare; a graciosa simplicidade das cenas do drama religioso elevam-no infinitamente acima do sapateiro de Nuremberga.» O sábio crítico, que estudou conjuntamente as literaturas espanhola e portuguesa, atribui a Gil Vicente a criação da forma do *Auto Sacramental*, em que veio a sublimar-se o génio de Calderon, e dá como seu primeiro tipo o *Auto de São Martinho*, representado na festa de Corpus Christi em 1504. Também na pintura dos costumes da sua época. no quadro da vida portuguesa, em que atinge a perfeição, afirma o juízo de Bouterweck, que, se Gil Vicente se visse na situação de Molière, ele teria realizado a primeira *comédia de carácter* na literatura dramática dos tempos modernos.» Para produzir estas excepcionais revelações estéticas, em que ao mais suave lirismo

¹² *Revista de Guimarães*. vol. XIX, p. 87 (1902).

amoroso e místico se aliava o chasco demolidor e a ironia penetrante, ao sentimento religioso o criticismo do bom-senso, ao perfume das canções populares as sentenças morais dos humanistas, era preciso que o poeta possuísse uma admirável plasticidade de espírito; ele encarna em si todos os tipos, que representava, todos os meios em que assistira, todos os sentimentos que vibravam no seu tempo. Confirma-o Menendez y Pelayo: «Gil Vicente, cuja alma de artista era um eco sonoro de todas as vibrações da consciência do seu século, passava sem esforço deste paganismo ingénuo e trasbordante, desta embriaguez e plenitude da vida, para a grave inspiração religiosa, ao profundo e moral sentido de todos os outros seus Autos...» (*Antolog.*, VII, p. CLXXVI). Esta assombrosa plasticidade é que suscita a sua originalidade; escreve Menendez y Pelayo: «Como artista dramático, Gil Vicente não tem quem o exceda na Europa do seu tempo. Porventura, Torres de Naharro tinha mais condições técnicas, era mais homem de teatro, porém menos poeta que ele; aproxima-se mais do tipo da comédia moderna, as suas peças têm estrutura mais regular, porém menos alma. Gil Vicente faz pensar e sonhar; Torres de Naharro, nunca. No conceito ideal o triunfo pertence sempre a Gil Vicente; no conceito realista, a farsa de *Inês Pereira*, para não citar outras, prova o que teria podido fazer *se as condições do seu auditório não se tivessem oposto ao total desabrochamento da sua arte*. As primeiras Comédias italianas (exceptuada a *Mandrágora*) parecem pálidas cópias de uma forma morta, quando são comparadas com estas obras de aparência tosca e informe, porém de tanta vida interior, de tanta filosofia prática, de tão saboroso conteúdo.» (*Ib.*, p. CLXV). A Comédia do *Viúvo*, que mais se parece com a *Aquilana* de Torres de Naharro, foi escrita por Gil Vicente e representada em 1514, enquanto esta só apareceu em 1517, na *Propaladia*. Desta comédia do *Viúvo* deu Ticknor um excelente resumo, fazendo notar o seu enredo dramático: «doutrinado pela experiência e alentado pelo bom êxito, que, ainda que não se distingam pelo bem conduzido do enredo –, são o que há de mais perfeito e acabado no Teatro espanhol daquela época.» (*Hist. Lit. Esp.*, I, 303). Da sua *Tragicomedia allegorica del Infierno y Paraiso*, primeira redacção dos Autos das *Barcas*, escreveu Gallardo, ser imitação de Valdés, que escreveu o seu *Diálogo* onze anos depois! Escreve Galíardo: «La traza de esta comedia menandrina (es decir ejemplar, moral) se echa bien de vêr que está tomada deI *Dialogo de Mercurio y Caron* de Juan de Valdés.» (*Bibl.*, I, 984). Pelas suas ideias *erasmistas*, Gil Vicente conhecia o secretário latino de Carlos V, e aludiu a ele:

Diz que não há-de cá vir
Sem Joana de Valdez.

É mais lógico inferir que Valdez, onze anos depois de escritas as *Barcas*, imitasse o seu *Diálogo* desta imponente obra de Gil Vicente, em que o Auto hierático se desenvolvia à máxima majestade da visão dantesca. Do *Dialogo de Mercurio y Caron*, escreve Fitzmaurice: «é uma fábula engenhosa, à maneira de Luciano, com alguma reminiscência de uma peça de Gil Vicente.» (*Op. cit.*, p. 171).

Pelayo considera a Trilogia das *Barcas do Inferno*, do *Purgatório* e da *Glória*, representadas em 1517, 1518 e 1519 a obra capital de Gil Vicente: «Estas *Barcas* são uma espécie de transformação clássica das antigas *Danças da Morte*, não no que tinham de lúgubre e aterrador, mas no que tinham de sátira geral dos vícios, estados, classes e condições da sociedade humana. O quadro geral era o mesmo, porém o simbolismo tinha variado, tornando-se mais risonho e enlaçando-se com os preceitos artísticos de uma mitologia nunca morta de todo o espírito das raças greco-latinas e mais atroz do que nunca nos dias da segunda Renascença. Afugentado o horrível pesadelo da dança dos espectros que tinha obsidiado a imaginação da Idade Média, tornava o barqueiro

Caronte a sulcar as águas do infernal lago, exercendo como nos diálogos do satírico de Samosata, não só o ofício de condutor, como o de censor agridoce da tragicomédia humana, à maneira de Menipo o cínico, e de outros filósofos populares da antiga Grécia. Erasmo e Pontano cultivaram em latim este género, e deles passou para as línguas vulgares, sendo o tipo mais excelente em Espanha o *Dialogo de Mercurio y Caronte* de Juan de Valdés... Este Diálogo foi escrito e impresso em 1528, e por conseguinte não pôde influir nas primitivas *Barcas* de Gil Vicente; influiu porém, com certeza, em uma refundição castelhana, acabada de imprimir em Burgos em casa de Juan de Junta, em 25 dias do mês de Janeiro de 1539 com o titulo de *Tragicomedia alegorica d'El Paraiso e d'El Infierno. Moral representacion dei diverso camino que hacen las animas partindo de esta presente vida figurada en los navios que aqui parescen; ei uno dei Cielo y ei otro del infierno, cuya subtil invencion y materia en ei argumento de ia obra se puede ver. Son interlocutores um Angel, un Diablo, un Fraile, una moza liamada Floriana, un zapatero, una alcahueta, un judio, un Corrigidor, un Abogado, un Ahorcado por ladron, quatro Cabaileros que murrieron en ia guerra contra moros, el barquero Caron.*

«Há nesta refundição muito de novo e bom: a força satírica é maior, o diálogo tem mais viveza, a versificação corre mais nítida e espontânea; alguns trechos são impagáveis pelo acre e picante das graças. – Será esta *Tragicomédia* castelhana de Gil Vicente, na realidade? – a edição de Bruges é anónima. Em outro manuscrito, cópia sem dúvida de outra edição, que cita Aribeau nas suas anotações às *Origines* de Moratin, parece que se lia a seguinte nota: = *Compúsola en lengua portuguesa, y luego el mesmo autor la trasladó à lengua casteliana, aumentandola.* Se assim foi, temos de reconhecer que nesta ocasião se excedeu notavelmente a si próprio como metrificador de versos castelhanos.» (*Ib.*, p. 188). Pondo em evidência o valor da concepção dramática de Gil Vicente, o crítico espanhol Menendez y Pelayo considera a influência do autor das *Barcas* muito maior no desenvolvimento do Teatro espanhol, apesar da vitalidade da Escola vicentina em Portugal, não se manifestando fora da forma rudimentar do Auto.

O poeta criador, que levara a Comédia hierática à altura do *Auto Sacramental* calderoniano, e a Comédia heróica ou Tragicomédia à forma definida por Lope de Vega na *Comedia Famosa*, exerceu a sua influência mais em Espanha do que em Portugal. Da *Trilogia das Barcas*, escreve Ticknor, na História da Literatura espanhola: «Os três Autos das Três Barcas, que transportam as almas ao Inferno, ao Purgatório e ao Paraíso, parece terem sugerido a Lope de Vega o assunto de uma das suas primeiras Comédias morais»; e em nota fundamenta: «A Comédia de Lope de Vega, cuja ideia parece tomada destes Autos, é *El Viaje del Alma*, que se acha no primeiro livro do *Peregrino en su patria*. O começo do Auto de Gil Vicente tem notória semelhança com os preparativos da viagem que o diabo faz na comédia. Também Gil Vicente manifesta de vez em quando o muito lido que era na literatura castelhana».¹³ Do *Auto da Fé* aponta Ticknor a imitação por Calderon: «O Auto em que a Fé explica e declara aos pastores os mistérios do Cristianismo, poderia ter servido, ligeiramente alterado, para o Auto composto por Calderon de la Barca, para uma procissão de Corpus em Madrid.» (*Ib.*, 306).

A influência vicentina no Teatro espanhol é reconhecida por Menendez y Pelayo, ferrenho castelhanista, dando-lhe um lugar primacial: «É certo que se continuaram a compor Autos portugueses e bilingues, interessantes todos eles para a história da

¹³ *Op. cit.*, t. I, 305. – Conhecem-se hoje os Catálogos das Livrarias do rei D. Manuel e da rainha D. Catarina, que seriam facultadas ao comediógrafo da corte. Menendez y Pelayo encontra na *Exortação de guerra* alguns versos traduzidos de Jorge Manrique; e no *Templo de Apoio* alguns dos *Disparates* de Juan del Encina, que o tomaram popular. (*Op. cit.*, p. 210). Cita a *Celestina* e *Carcel de Amor*.

linguagem e dos costumes; graciosos alguns e ainda hoje dignos de serem lidos, mesmo para recreio. Porém, os melhores, os que fazem lembrar a maneira do mestre, os de António Prestes, os do poeta Chiado, até os de Luís de Camões – bastam para destacar Gil Vicente e mostrar que da sua geração foi único. – A legítima descendência de Gil Vicente ficou em Castela, aonde casualmente chegou a ser representada alguma das suas obras, e onde se fizeram muitas imitações delas, como a *Tragedia alegorica del Paraiso y del Infierno* e *La Victoria Christi*. Porém, continuando à evolução do Teatro espanhol e, sobretudo, depois de alcançada e fixada por Lope de Vega a sua forma definitiva, Gil Vicente, cuja dramaturgia parecia já obscura e antiquada, foi tão esquecido como os demais precursores, prejudicando-o de mais a mais a sua condição de escritor bilingue.» (*Antol.*, VII, p. CCXIX). E sobre o *Breve Sumário da história de Deus*, representado em 1527, nota o erudito crítico Menendez y Pelayo, sobre este ponto de indiscutível autoridade: «Imitações deste Auto de Gil Vicente tanto no plano como nos personagens, porém muito amplificado e, com certeza, sem vantagem poética, é a famosa *Victoria Christi* do bacharel aragonês Bartolomé Palau, que a classificou de *aliegorica representacion de la captividade espiritual en que le linaje humana estuvo por culpa original debajo del poder del demonio, hasta que Cristo nuestro Redentor con su muerte redimió nuestra libertad, y con su Ressurrecion reparó nuestra vida*. Este poema sem data foi escrito depois de 1537, em que a peça fora dedicada ao Arcebispo de Saragoça. Foi grande a sua popularidade, e ainda hoje se representa em algumas povoações de Aragão e da Catalunha, sobrevivência que não logrou nenhuma obra da nossa primitiva cena. Para mim é evidente que o bacharel Palau imitou Gil Vicente.» (*Ant.*, VII, p. CXVII).

Em uma época em que o *castelhanismo* era uma força literária, política e religiosa, que se empregava para apagar todos os regionalismos e diferenças idiomáticas, o nacionalismo de Gil Vicente era a resistência viva da individualidade lusa, impondo-se sobre a absorção ibérica. O teatro de Gil Vicente não era exclusivamente exibido nos salões da corte e nos mosteiros, o povo conheceu-o Da farsa *Quem tem farelos?* de 1505, em que há o tipo do Escudeiro pobre e galanteador, lê-se a rubrica do compilador: «Este nome da Farsa seguinte: *Quem tem farelos?* pôs-lho o vulgo.» Por certo que este pregão vinha com o seu sentido de jogo popular:

Quem tem farelos, que venda
P'ró burro que os encomenda?¹⁴

O tipo da Mofina Mendes também se convertera em locução popular, como refere Jorge Ferreira de Vasconcelos aludindo às «lavadeiras que dão ceitis a meninos de escola para lhe lerem Autos» e toma como vulgar o tipo: «formosura com vanglória dana mais que aproveita, e às vezes lhe corre per davante *Mofina Mendes*, e a boa diligência acaba o que o merecimento não alcança.» (*Aulegrafia*, fl. 52).

Pelo terceiro casamento do rei D. Manuel com D. Leonor de Áustria, que o príncipe desejava para sua esposa, deram-se na corte grandes banhos, congratulando-se uns pelas faustas nupciais do monarca, outros condoendo-se pela desolação do príncipe ludibriado pelo pai. Descreve Fr. Luís de Sousa esta discórdia nos *Anais de D. João III*. Para a recepção da sua jovem esposa, D. Manuel, na sua desvairada megalomania, quis que na cidade de Lisboa se exibissem as mais esplendorosas festas. A Câmara Municipal de Lisboa, por Alvará de 29 de Novembro de 1520, encarregou Gil Vicente, ourives, para organizar e dirigir essas festas, que se acham precisamente descritas nas

¹⁴ A. Tomás Pires, *Jogos e Rimas infantis*, p. 7.

contas da despesa prestadas pelo extraordinário artista. Se com isto agradava ao monarca, que tanto o distinguira, lançava os germes do ressentimento íntimo no ânimo do príncipe D. João, que, para não assistir às festas, se retirou para Évora, fazendo-se acompanhar por Gil Vicente, poeta, e distraíndo-se aí com a representação magnífica da *Comédia de Rubena*. Entre estas desencontradas correntes palacianas encontravam-se os dois primos, que na superior inteligência e autoridade moral da rainha D. Leonor, viúva de D. João II, sempre achavam uma defesa decidida e consciente.¹⁵

¹⁵ É neste lugar, quando termina a carreira artística de Gil Vicente, ourives, que importa consignar factos e datas da sua vida, que auxiliam à veracidade dos elementos biográficos do poeta.

GIL VICENTE, ourives, filho de Luís Vicente, também ourives, natural de Guimarães, aparece no Alvará de 15 de Fevereiro de 1509 designado como «*Ourives da Senhora Rainha minha irmã*». Era a rainha viúva de D. João II; nesse Alvará é nomeado Vedor de todas as obras de ouro ou prata mandadas fazer para o Hospital de Todos os Santos, Convento de Tomar, e Mosteiro de Belém.

– Em outro alvará de 4 de Fevereiro de 1512, lê-se, GIL VICENTE, «*ourives da Rainha minha muito amada e prezada irmã...*». Neste documento em que é nomeado Mestre da Balança da Casa da Moeda, vem a sigla marginal, por letra de quem registou o mesmo documento no livro da Chancelaria: «*Gil V.^{te} trovador mestre da balança.*» Quando em 1872 copíamos este alvará, julgámos esta sigla insuficiente para sustentar a tese da identificação do poeta com o ourives. Tendo Brito Rebelo então trabalhado para destrinçar esta homonímia, veio na sua *Ementa histórica*, insinuar que o ourives e o poeta eram um só Gil Vicente. A sigla posta à margem não tem valor oficial; seria posta para as buscas no livro da Chancelaria, para o diferenciar de um outro Gil Vicente, que era moço no paço. Quando muito, poderia significar que o exímio lavrante da Rainha sabia fazer *trovas* no gosto popular. Nesse tempo, o nome trovador não tinha o sentido elogioso da época medieval; na Renascença era uma designação banal, inferior à de poeta, adoptada pelos humanistas, podendo, e porque não, versejar nos serões do paço, como Diogo Fernandes, que era ourives e figura no Cancioneiro geral.

Autentica-se a sua alta individualidade pelo testamento do rei D. Manuel, de 7 de Abril de 1517, em que se apontam duas obras suas: «*a Custódia feita por GIL VICENTE para o Mosteiro de Belém – e a grande Cruz, também feita pelo mesmo GIL VICENTE.*» Em 1517, por alvará de 6 de Agosto, vendeu Gil Vicente o cargo de Mestre da Balança a Diogo Roiz, ourives da Infanta D. Isabel, a que casou com Carlos V; o poeta celebrou este consórcio com um Auto. E na verba do testamento da rainha D. Leonor, em que deixa ao Mosteiro da Madre de Deus: «*os dois Calices que andam em minha Capela, a saber o que corregeu Gil Vicente, e Outro dos que ele fez, que já está no dito Mosteiro...*» (*Chr. Seraph.*, III, p. 85). Pela transcrição de uma verba deste mesmo testamento, sabe-se que Gil Vicente morava junto do paço da Rainha em umas casas mandadas construir por ela para os seus serventuários, «*e as em que vivia Gil Vicente, que estão da outra parte (da rua) todas se vendam...*». Sabe-se por documento datado de 1540, que o Ourives já era falecido; e no Lançamento da contribuição sobre Lisboa, concluída a cobrança em 5 de Junho de 1567, sabe-se que ainda vivia «*Melícia Rodrigues, mulher que foi de Gil Vicente...*». Vejamos os filhos que houve do seu consórcio:

– *Vicente Fernandes*, acompanhou para a Índia Afonso de Albuquerque em 1506; citado nos *Comentários de Afonso de Albuquerque* pela antonomásia de – *o filho de Gil Vicente*, quando mandou assentar pazes com o adail de Goa, indo ele como escrivão da embaixada; Gaspar Correia, nas *Lendas da Índia*, chama-lhe *Vicente Fernandes*. Por isso se verá que o ourives era mais velho que o poeta, cujo casamento é de 1513.

– *Belchior Vicente*: também é apontado como testemunha em um documento de 16 de Abril de 1540; o facto testemunhado, refere-se a 1519, e se diz: «*It. Belchior Vicente, filho de Gil Vicente, que deus perdoe, moço da capela del-rei*»; o facto passara-se: «*sendo ele testemunha moço pequeno.*» Em documento de 14 de Março de 1540 é nomeado 2.º Escrivão da Feitoria da Índia, cargo que ele renunciou em 1545 em Afonso Castanho. Determina-se a época de seu falecimento, porque em 20 de Abril de 1552, é feita mercê à sua viúva Guiomar Tavares, de dois moios de trigo e mais outra de 10\$000 réis, bem como para suas duas filhas Paula Vicente e Maria Tavares, que já tinha recebido as suas legítimas em 1565. No Rol da quotização lançado a Lisboa chama-se a esta Paula Vicente *neta de Gil Vicente*, que é irrefragavelmente o ourives. Também um Belchior Vicente, que aparece apontado como moço da câmara da Infanta D. Maria, que por ser casado com Catarina Arnaa, e despachado em 30 de Abril de 1567 Juiz dos Órfãos de Miranda de Podentes, deve considerar-se, segundo Brito Rebelo, *neto do Ourives*.

Dois outros documentos destacam a individualidade: Entre os filhos de Luís Vicente, ourives, existe uma filha – *Filipa Borges*; para o casamento dela concedeu o rei D. Manuel, em Alvará de lembrança, de 1514, «*que se desse a Gil Vicente vinte mil réis para ajuda do casamento de Filipa Borges sua irmã...*». E efectivamente se efectuou a mercê assinada em 25 de Setembro de 1525: «*Gil Vicente,*

Pelo ascenso de D. João III ao trono não se fizeram festas pelos terrores da peste que devastava o país; Gil Vicente sentiu essa apatia da corte, e ao representar em 1523 o *Auto pastoril* português, lança à atenção do novo reinante esta estrofe, em que se lastima:

E um Gil, um Gil, um Gil,
(Que má retentiva hei!)
Um Gil... já não direi;
Um que não tem nem ceitel,
Que faz os Aitos a El Rei?...

Aito, cuidado que dizia,
Aito, cuidado que assi é;
Mas não já Aito, bofé,
Como os Aitos que fazia
Quando ele tinha com quê.

Esses belos Autos da passada época manuelina eram o Auto da *Fama*, em que idealizava a grandeza dos Descobrimentos dos portugueses, as três *Barcas*, a comédia de *Robena*, de surpreendente espectáculo e de intenção filosófica. Ele sentia a hostilidade do pedantismo humanista, revelando-a na deformação da palavra *Auto*, por que os eruditos condenavam esta designação rude da *Comédia*, propriamente grega. Nesse mesmo ano de 1523, rompeu o conflito *com certos homens de bom saber*, que punham em dúvida a originalidade dos seus Autos, uns insistindo com insinuações a Encina, outros a Torres de Naharro e os italianos. Levantando o repto, compôs a Farsa de *Inês Pereira*, cuja rubrica encerra a franca situação em que se encontrara: «*O seu argumento é, que porquanto duvidavam certos homens de bom saber, se o Autor fazia de si estas abras 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.*» O seu espírito deu forma à primeira comédia *regular* do teatro moderno; entreviu um século antes a norma molieresca: com tipos, caracteres e situações, libertando-se dos liames das *Sotties* medievais e das paródias ininteligentes da comédia clássica terenciana. O jovem monarca gostou tanto da farsa, que pediu a Gil Vicente para escrever-lhe uma continuação. No ano de 1524 não há documentos da sua actividade; nada produziu. Era a recrudescência da terrível peste, que se prolongou pelo ano de 1525. Em umas trovas ao Conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal, poeta do Cancioneiro geral, alude a ter tido morte em casa. Porventura a rainha D. Leonor influiria ao rei, seu sobrinho, na tença de três moios de trigo ao poeta, por alvará de 19 de Janeiro de 1525. Neste ano representa a *Frágua de Amor*; dela escreve Menendez y Pelayo: «é uma das raríssimas peças em que Gil Vicente tem imitações directas de alguns clássicos. Vénus aparece procurando seu filho o Amor e queixa-se da sua perda em termos análogos aos do primeiro Idílio de Moscho, atribuído por alguns a Teócrito.» (*Ant.*, VII, CCXI). «Porém, nem a Teócrito, nem a Moscho, nem a nenhum dos mestres do culto Idílico alexandrino, nem a Virgílio seu imitador, deve Gil Vicente o seu próprio e encantador bucolismo, que já desponta em alguns dos seus Autos hieráticos, e que logo mais deliberadamente se manifesta na *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*, e nos belíssimos *Triunfos do Inverno e do*

mestre da balança» fez declaração de ter recebido essa quantia, casando sua irmã com Estêvão de Aguiar Godinho. Aqui se enlaçam as famílias do poeta e do ourives, pois D. António de Meneses, neto de *Filipa Borges*, casou com Valéria Vicente ou Borges, filha do poeta dos Autos.

Verão. É evidente, que também neste ponto teve por precursor a Juan del Encina, porém deixando-o a tal distância, que mal se notará o arremedo. A Égloga em Juan del Encina é realista em excesso e algo prosaica; em Gil Vicente é lírica, é um impetuoso ditirambo, um hino às forças vivas da natureza prolífica e serena; eterna desposada que ressurgue ao túbio alento de cada Primavera, vencedora das brumas e das neves do Inverno.» (*Ib.*, p. CCXVIII). Um alento de vida era insuflado por Gil Vicente nesse lirismo cortesanesco; diz Menendez y Pelayo, com insuspeitas palavras: «Entre os engenhos que no fim da Idade Média e alvares da Renascença rejuvenesceram a exangue poesia palaciana com o filtro mágico da Canção popular, Gil Vicente é indiscutivelmente o maior de todos.» (*Ib.*, CCXVIII).

Em 17 de Dezembro de 1525 deu-se o falecimento da rainha D. Leonor; falhava-lhe aquele providente valimento, quando se reduplicava a sua produtividade e o génio mais se sublimava. Tinha de lutar de frente com a Escola italiana, implantada por Sá de Miranda, que em 1526 regressara a Portugal, fascinado com o lirismo de Petrarca, com os Idílios de Sannazaro, com o poema de Ariosto, e com os *Assolanos* de Bembo. Como se vê pela sua Carta a António Pereira (st. 33), aquele fundador da Escola italiana em Portugal, chamava *Pasquinos* aos que metiam em verso e arrastavam à cena os temas sacros, e queria restabelecer o título de Comédia, como o declara no prólogo da sua dos *Estrangeiros*. Camilo quis ver na farsa do *Clérigo da Beira*, uma alusão a Francisco de Sá de Miranda, *filho do cónego* de Coimbra Gonçalo Mendes de Sã, nesse Francisco filho do clérigo beirão a quem ajuda à missa e com quem anda à caça. O poeta lembra-se do pedido do rei e continua a *Farsa de Inês Pereira* no tipo lorpa e jovial do *Juiz da Beira*, em que caricatura a magistratura pedânea; os tipos revelam-se com nitidez admirável, como o Fidalgo pobre na *Farsa dos Almocreves*, e o *Ratinho* ou o ruão, o da arraia miúda que vive na sua infatigável diligência, figurando o *Stupidus* da Sátira latina:

Muitos *Ratinhos* vão lá
De cá da serra a ganhar;
E lá os vemos cantar
E bailar bem como cá.

(*Op.*, II, 443)

Segundo Miguel Leitão, o *Ratinho* era o natural das aldeias e lugarejos do concelho de Rates, dizendo: «deles se estende o nome a quase toda a Beira...» (*Misc.*, p. 342). Outros entendem que o nome de *Ratinho* vem da roupa de estamena chamada *rates*. O poeta, que tanto se inspirava das tradições do Minho, imitava com simpatia os costumes da Beira, e admiravelmente os costumes do Alentejo, como o comprovou com nitidez o Conde de Ficalho. A par da comédia de costumes e de tipos, Gil Vicente ainda neste ano de 1526 representa o *Templo de Apolo* nas festas do casamento de Carlos V com a Infanta D. Isabel de Portugal, tratando a comédia *alegórica*, «género, que mais tarde se generalizou em Espanha», como observou Ticknor. (*Hist. Lit.*, I, 305). Estava na intensidade máxima do génio criador; ainda em 1526 representa a Tragicomédia de *Dom Duardos*; Ticknor viu nela a iniciação da forma da *Comédia famosa*, o tipo dramático do assombroso Teatro espanhol: «nelas introduz já um grande número de interlocutores, e descobrem-se também, embora na realidade careçam da verdadeira acção dramática, os princípios do drama heróico espanhol, conforme se escreveu e representou meio século depois.» (*Hist. Lit.*, I, 305).

Entre as peças de Gil Vicente, o *Dom Duardos* não tem data, mas determina-se

plausivelmente depois de 1524, porque neste ano foi publicado o *Primaleão*, novela cujo título primitivo foi: *Libro segundo de PALMEIRIM (de OLIVA) que trata de los grandes fechos de Primaleon y Polendos sus hijos; e assi mismo de los de Dom Duardos, principes de Ynglatierra*. Desta novela hoje raríssima tirou Gil Vicente a sua admirável Tragicomédia, que termina com o Romance encantador em que iguala na mais espontânea emoção a melopeia popular. Camões conheceu esse romance, servindo-se de alguns versos sentenciosos; entrou na vulgarização europeia no Cancioneiro de Romances de Anvers de 1555, e ainda hoje se repete na tradição oral do Arquipélago açoriano. Apreciando o *Dom Duardos*, observa Menendez y Pelayo: «escrito em polidas e gentis copias de pé quebrado. Toda a peça é um completo idílio; porém, como no final quisesse Gil Vicente dar mostra do mais requintado da sua poesia lírica, fez cantar ao coro um Romance incomparável, como dificilmente se achará outro composto por trovador ou poeta de Cancioneiro; tão próximo está da inspiração popular, e de tal modo o arreda, que quase se confunde com ele – e basta para bem justificar e dar por bem empregada a existência do *Primaleão*, donde foi derivado.» (*Orig. de la Novela*, p. CCLXVII). A Tragicomédia *Dom Duardos* foi publicada por Gil Vicente com uma dedicatória a D. João III, que falta na edição póstuma de 1562, mas restituída à edição de 1586; nela enumera as formas dramáticas que tratara: *Comédias, Farsas e Moralidades*, não mencionando as *Tragicomédias*, em que agora se afirmava a plenitude da sua arte. Justificando a dedicatória ao rei, e procurando conveniente retórica para satisfazer o seu *delicado espírito*, descreve Gil Vicente a origem da sua Tragicomédia: «Y assi con desseo de ganar su contentamiento, hallé lo que su extremo desseava que fué Dom Duardos y Flérida, que son tan altas figuras, como su historia recuenta, con tan dulce rhetorica y escogido estilo, quanto se puede alcançar en la humana intelligencia;... Pero yo me confié en la bondad de la historia, que cuenta como Don Duardos buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatio cou Primalion, uno de los mas esforçados caballeros que havia en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la qual Primaliou tenia enojada.» A Tragicomédia foi escrita estando ainda viva a rainha D. Leonor (*vuestra tia*), que faleceu em 17 de Dezembro de 1525. Houve uma edição avulsa, donde se generalizou o romance que em 1555 ficou compilado no Cancioneiro de Anvers. É de 19 de Janeiro de 1525 o alvará de mercê de uma tença de três moios de trigo a Gil Vicente «havendo respeito aos serviços recebidos e aos que adiante espera receber dele.» Seria esta mercê de D. João III motivada pela dedicatória de *Dom Duardos*, animando o seu trabalho começado logo no aparecimento da Novela em 1524. Fitzmaurice Kelly, no seu resumo da *História da Literatura espanhola*, falando das Tragicomédias de *Dom Duardos* e de *Amadis de Gaula*, diz: «verifica-se um progresso eminente na composição e no bem acabado...» (*Op. cit.*, p. 147) O *Amadis de Gaula*, publicado em uma esplêndida edição em Veneza em 1534 pelo Padre Francisco Delicado, o autor da novela picaresca *Lozana Andalusá*, foi lido na corte, valorizando a Tragicomédia de Gil Vicente, da qual escreve Menendez y Pelayo, com juízo insuspeito: «*Amadis* pisou muito cedo os tablados do Teatro peninsular. Gil Vicente, o maior poeta de todos os dramaturgos das nossas origens, foi o primeiro que compreendeu que nos livros de Cavalaria havia uma importante mina a explorar, e se internou por ela abrindo esta senda como vários outros, ao Teatro espanhol definitivo, ao Teatro de Lope, e ainda poderíamos dizer ao de Calderon, que todavia tratou de alguns temas cavalleirescos como brilhantes libretos de ópera. A Tragicomédia do *Amadis de Gaula*, composta por Gil Vicente em castelhano, é uma dramatização dos amores de Oriana, especialmente do episódio da Penha Pobre, que parece ter sido o predilecto de todos os imitadores.» (*Orig.*, p. CCXXXVII). Enquanto em Espanha o tema novelesco do *Amadis* se vulgarizava na forma dos romances velhos,

e no *Cancioneiro general* era tratado em oitava rima, nas formas das modernas epopeias clássicas, Gil Vicente avançava genialmente na evolução poética e morfológica realizando a nova estrutura da *Comédia famosa* com que os *ingénios* do século XVII enriqueceram o Teatro espanhol.

Depois da morte da Rainha D. Leonor, interessou-se D. João III pela obra de Gil Vicente, como se vê pela actividade com que assinala o ano de 1526, em que compôs e representou o *Clérigo da Beira*, para continuar a pedido do monarca a farsa de *Inês Pereira*, a tragicomédia do *Templo de A polo*, escrita para a partida da mi anta D. Isabel desposada de Carlos V, e ainda a *Farsa dos Almocreves*, representada em Coimbra. Este título corresponde à alcunha que ainda em nosso tempo se dava aos habitantes de Coimbra, os arneiros; nesta farsa está deliciosamente retratado o tipo português do Fidalgo pobre, nitidamente descrito em uma das Cartas do humanista Nicolau Clenardo. O poder de figurar estes tipos característicos era admirável em Gil Vicente; nota-o com admiração Menendez y Pelayo, referindo-se a um desses tipos: «Para encontrar criaturas semelhantes é preciso chegar até ao *Lazarillo de Tormes*, ou melhor, nem uns nem outros são caricaturas, mas cópias fidelíssimas da vida peninsular, interpretadas por artistas de génio.» (*Ib.*, p. CCVII). No ano de 1527, reduplicou de intensidade no trabalho, compondo e representando a *Nau de Amores*, a *História de Deus*, a Comédia da *Divisa da Cidade de Coimbra*, o *Auto da Serra da Estrela* e o *Auto da Feira*. Todas estas composições se prestam a interessantes comentários, sobretudo esta última em que transparece o espírito da Reforma na sua feição ortodoxa ou erasmistada: aí «*um Seraphim enviado por Deus a petição do tempo*», é que diz:

À feira! á feira, Igrejas, Mosteiros,
Pastores das almas, Papas adormidos;
Comprai panos, mudai os vestidos,
Buscai as samarras dos outros primeiros,
Os antecessores.

Feirai o carão que trazeis dourado;
Oh presidentes do crucificado,
Lembraí-vos da vida dos santos pastores
Do tempo passado.

O poeta sentia-se impelido para uma missão social; dava às suas deliciosas criações ideais o relevo de uma realidade, a aspiração das consciências da sua época que se tomava uma crise religiosa.

Na criação do Teatro português por Gil Vicente observa-se um fenómeno estético, revelador da intuição que o levou em uma época de crítica a achar os germes tradicionais que evolucionaram na forma artística das Literaturas. É na Tragicomédia do *Triunfo de Inverno*, representada em 1529, que ele dramatiza o costume popular da Expulsão do Inverno, alegorizado na *Velha* que é obrigada a passar a *serra*; entrevê aí os elementos poéticos populares da concepção mítica do Solstício hibernal, que fora celebrada entre os povos europeus em Canções bailadas, em paradas, cavalhadas, bafordos, que se misturaram com actos litúrgicos da Igreja, como se vê na Itália com a velha *Befana*, figuração da *Epifania*. É como complemento desta concepção, a que se ligam os costumes pitorescos das festas de Maio, que Gil Vicente elabora uma segunda parte do Triunfo do Verão. Esta concepção mítica teve na Idade Média a forma dramática literária no *Debat de l'Hiver et de l'Été*. Evolucionando sobre os rudimentos tradicionais é que a literatura grega apresenta os modelos clássicos. Gil Vicente estava

na orientação estética que dos elementos anónimos tradicionais se eleva às obras-primas individuais.

4º *Ação social de Gil Vicente: a luta pela liberdade de Consciência.* – Achava-se Gil Vicente em Santarém, bastante doente, vizinho da morte, como diz em uma carta a D. João III, quando se deu o terrível terramoto de 26 de Janeiro de 1531, que ia subvertendo Lisboa; a repercussão sísmica em Santarém levou os frades fanáticos a pregarem ao povo aterrado que era castigo do céu provocado pela impiedade dos cristãos-novos, exaltando o pavor popular com os prognósticos de outros terramotos. A população abandonou a cidade, conservando-se no seu susto pelos olivais, à intempérie da estação e na ansiedade de extirpar os cristãos-novos. Gil Vicente, no seu corajoso bom-senso, foi ao claustro dos frades, tocou a campã, ao som da qual logo os frades vieram a capitular; em frente dessa horda boçal falou o poeta e forçou-os a chamarem o povo para a cidade e a pacificá-lo nos seus terrores. Gil Vicente comunicou este facto a D. João III, como um serviço de ordem pública. Na *História das Origens da Inquisição em Portugal*, Herculano consignou este facto, que não sustou a fatalidade do estabelecimento do ominoso tribunal. Mas os frades por ele imporiam silêncio ao poeta, e envolveriam a sua obra no obscurantismo e no esquecimento. Quando Gil Vicente desmascarava nos seus Autos a absorção que o clericalismo estava exercendo na sociedade portuguesa, manifestava-se como jurisconsulto proclamando a preponderância da esfera civil; e propugnando pela liberdade de consciência, discutia com liberdade a disciplina e os dogmas católicos, pressentiu a Reforma e acompanhava o Erasmismo de Espanha. Por isso os Humanistas, por essa liberdade dos Autos hieráticos, lhe chamavam desdenhosamente *Pasquino*, e amesquinhavam a sua obra genial ante as frias imitações terencianas.

Em 1531, quarta-feira 1 de Novembro, representou Gil Vicente em Alvito o *Auto da Lusitânia*, para celebrar o nascimento do infante D. Manuel. O nome de Gil Vicente era já então conhecido e admirado fora de Portugal; estava D. Pedro de Mascarenhas, o íntimo amigo de Carlos V, embaixador em Bruxelas, e para celebrar aí o nascimento do mais débil filho de D. João III, fez representar no seu palácio o *Auto da Lusitânia*, em 1532. Assistiu à récita o ínclito Damião de Góis, o amigo de Erasmo e de Sadoletto; André de Resende, o exímio humanista, descreveu essa grandiosa festa em hexâmetros latinos sob o título de *Genethliacon*, revelando-nos que Gil Vicente era não só autor mas também actor. Lamentou que Gil Vicente não compusesse os seus Autos em latim, em harmonia com o seu muito saber. É de presumir que o *Auto da Lusitânia* estivesse já impresso em folha volante, formando parte das obras que *andavam empremidas pelo meudo*. Damião de Góis e André de Resende, que sobreviveram a Gil Vicente, tiveram a desgraça de assistir à degradação da cultura portuguesa pelo obscurantismo religioso e de serem vítimas do monstruoso retrocesso. Na festa da Embaixada de Bruxelas representou-se uma outra peça de Gil Vicente no Inverno de 1531, à qual alude o Dr. Frederico Bezold, na *História da Reforma religiosa na Alemanha*:

«O embaixador português tinha feito representar no Inverno de 1531, em Bruxelas, diante dos cavaleiros mais distintos da corte imperial, uma Comédia, que segundo o seu título, devia celebrar o Amor (*Frágua de Amor?*), porém, desde o princípio até ao fim não era mais do que uma série de críticas contra Roma e o Papa. Para esta representação um dos actores tinha arranjado um barrete de cardeal, e ao verem-no posto todos riram-se tanto, que parece que o mundo se desfazia em gargalhadas...». Sousa Viterbo observa que esta situação não se acha no *Auto da Lusitânia*; o Auto de que Resende descreve o efeito na festa natalícia, é esse, como o entende D. Carolina Michaëlis, sendo preciso reconhecer que se dera uma outra anterior

representação de um Auto de Gil Vicente, que pela encenação o Conde de Sabugosa julga ser a *Barca da Glória*.

No *Auto da Lusitânia* vem essa lenda da origem do Conde D. Henrique, na alusão do Príncipe *que veio da Hungria*. No túmulo do Conde D. Henrique na Sé de Braga leu Herculano o Epitáfio que o dá como vindo da Hungria. E Camões, também nos *Lusíadas* seguiu essa lenda, colhida em Duarte Galvão:

...*Henrique, dizem que segundo*
Filho de um rei de Hungria experimentado.

Só no século XVII em um manuscrito de Pithou, do século XII, é que se descobriu que era um filho do Duque de Borgonha. Sismondi, seguindo na obra *Literaturas do Meio-Dia da Europa* as investigações de Bouterweck, aponta o facto da admiração que a obra de Gil Vicente causou logo na Europa: «Gil Vicente, que precedeu os grandes poetas dramáticos da Espanha e da Inglaterra, bem como da França, adquiriu uma reputação europeia, que logo se apagou. Erasmo, que os Judeus portugueses refugiados em Roterdão informavam, ao que parece, deste restaurador do Teatro moderno, aprendeu o português com o único fim de poder ler as comédias de um homem que excitava tanto entusiasmo.» (*Op. cit.*, IV, 450). E acrescenta o grande historiador: «Embora pareçam bárbaros estes primórdios do Teatro português, nenhuma outra nação os tinha encetado com mais vantagem. Na época de Gil Vicente... não existiam em nenhuma outra língua obras dramáticas acolhidas pelo público e na posse do teatro que mostrassem mais invenção, mais naturalidade, mais colorido.» (*Ib.*, 456).

Em 1533 Gil Vicente, lisonjeando o delicado gosto de D. João III, representou em Évora a Tragicomédia do *Amadis de Gaula*; o manuscrito da Novela portuguesa estava na livraria do Duque de Aveiro, D. Jorge de Lencastre, bastardo de D. João II, e aí o poderia ter visto Gil Vicente, que confessa dever-lhe favores:

O Mestre de Santiago
De quem sempre mercê vejo.

(*Romance à morte de D. Manuel*)

Em Évora faleceu sua mulher Branca Bezerra; infere-se esta data do manuscrito de Tornos Vedras, dizendo que a esse tempo Luís Vicente, tendo nascido em 1514, contava 18 para 19 anos. Gil Vicente escreveu-lhe um Epitáfio, que nos revelou o seu nome ignorado até à publicação pelo erudito Rivara.

Branca Bezerra de *Almeida*, era filha de Martim de Crasto, e de Ana de Almeida, irmã do Prior da Colegiada de Santa Maria do Castelo, de Torres Vedras, Lourenço Esteves *Bezerra*. Estas particularidades são essenciais para recompor as relações de parentesco com Gil Vicente de *Almeida*, poeta cómico, da segunda metade do século XVI e neto do fundador do Teatro português.

Estes parentescos mostram que não é ilusória a assistência de Gil Vicente em Torres Vedras nos últimos anos da sua vida. Enquanto acompanhava a corte em Évora em 1534, e aí representava o Auto da *Mofina Mendes*; na festa do Natal, representava-se em Lisboa no Convento de Odivelas, o *Auto da Cananeia*, intermeado de música.

Não se encontra entre as obras que coordenara alguma que aponte a sua actividade em 1535; esta omissão é significativa, e poderia explicar-se pelas fundas perturbações da corte com o falecimento repentino e misterioso do infante D. Fernando e de sua mulher D. Guiomar Coutinho, e também da ida do Infante D. Luís à Expedição naval de

Tunis, sem licença do rei seu irmão. Quando menos se esperava aparece-nos o *Auto da Festa*, em uma Miscelânea de Autos do século XVI, da Livraria do Conde de Sabugosa; o ilustre escritor reproduziu-o em uma edição crítica e fac-símile determinando-lhe aproximadamente a sua data nestes versos:

RASCÃO: Deveis-vos casar.

VELHA: Olhai, filho, cá vos direi:

já me a mim mandou rogar
muitas vezes *Gil Vicente*,
que jaz os Autos a ei Rei;
porém eu não estou contente,
antes me assi estarei.

RASCÃO: Por quê?

VELHA: Não me contento.

RASCÃO: Pois ele é bem sesudo!

VELHA: He logo mui barregudo,
e mais *passa dos sessenta*.

O poeta alude à sua situação de viúvo, e a idade sexagenária. O Conde de Sabugosa no seu precioso estudo crítico dá o *Auto da Festa* como representado em 1535, «o último Natal em que o poeta podia ter representado», e que o não fora diante de D. João III. Daqui talvez o ter ficado no esquecimento, por ter o poeta aproveitado algumas cenas do *Templo de A polo*.

O poeta achava-se considerado pelos eruditos do seu tempo, como Fernão de Oliveira e João de Barros; subitamente, depois de ter escrito n *Auto da Floresta de Enganos*, em 1536, dá por finda a sua actividade literária, aludindo aos *seus sessenta e seis anos* e ter passado o seu tempo. Porventura o falecimento do *ourives* Gil Vicente, o primo e artista genial que tanto o protegera, veio causar-lhe esta depressão de espírito. Sabe-se pelo documento de 1540, em que é testemunha Belchior Vicente, que ele já era falecido. Mais do que isto; em Évora, recebia D. João III, em 22 de Outubro de 1536, o breve da fundação do Santo Ofício em Portugal. Era a extinção da liberdade de Consciência; em 1537 começava a censura e exame expurgatório dos livros. Gil Vicente agonizava com a nação. Dos apontamentos manuscritos de Torres Vedras, extraiu Sanches de Baena: «Gil Vicente quatro anos antes de morrer retirou-se para a sua quinta do Mosteiro e aí deu a alma a Deus nos fins de 1540.» (*Doc.*, p. 57). Foi nestes quatro anos que vêm de 1536 que o poeta se ocupou a coordenar cronologicamente e sistematizar por géneros toda a sua obra; solícita Paula Vicente auxiliava-o neste empenho, sendo esta a realidade da tradição em que a dá como colaboradora dos Autos de seu pai. A coordenação desses Autos fora provocada por D. João III, como se lê na dedicatória do poeta ao monarca: «Por cujo serviço trabalhei a compilação delas com muita pena da minha velhice.» Porque se demoraria tanto a publicação das Obras de Gil Vicente até 1562? Brito Rebelo supõe negligência dos filhos, causando isso a perda de muitas obras miúdas, composições líricas, que pelo que resta seriam incomparáveis. É improvável; o estabelecimento da censura religiosa desde 1539 e os anátemas dos Catálogos ou índices Expurgatórios, embaraçaram o intento da publicação. Mas o grande número de edições avulsas dos mais apreciados Autos de Gil Vicente, anteriores à censura, corriam de mão em mão e eram reproduzidos. A publicação de 1562, vindo já revista pela Censura, proveio do expediente capcioso de amputar tudo quanto revelasse espírito crítico. O interesse que o rei D. Sebastião mostrava na puerícia pelos Autos de Gil Vicente, é que levara os Jesuítas seus directores a reverem e retocarem toda aquela

obra nacional e de protesto consciente. Apesar do domínio exclusivo dos humanistas da Renascença, a obra de Gil Vicente frutifica em uma poderosa Escola nacional, em que a forma do Auto foi sustentada por Baltasar Dias, Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado, Luís de Camões, Gil Vicente de Almeida, António Presfes, Simão Machado, Fr. António de Portalegre, Baltazar Estaço, P.^e Anchieta, P.^e Francisco Vaz, Fr. António da Estrela, Francisco Rodrigues Lobo, D. Francisco Manuel de Meio, P.^e João Aires de Morais, Diogo da Costa, Brás Luís da Fonseca, e outros mais. O Auto vicentino não evoluiu até à *Comédia famosa*, como em Espanha, mas ainda hoje é cultivado pela sua feição popular e nacional. No *Cancioneiro Musical do Século XV*, publicado por Barbieri, acham-se muitas das melodias que acompanham as Canções da época, a algumas das quais aludiu Gil Vicente. Torna-se urgente uma edição crítica da Obra do poeta que mais se inspirou da alma portuguesa; completará a consagração do seu quarto Centenário de 8 de Junho de 1902.

No princípio do século XIX, ao estudar o exemplar das Obras de Gil Vicente da Biblioteca de Goettingue, perguntava Bouterweck: «Como puderam os Portugueses esquecer tão completamente o velho poeta favorito! No século XVII apenas se imprimiram isoladamente alguns Autos.» (*Hist. da Lit. Portug.*, p. 87, ed. inglesa). No século XVIII, quando a Arcádia Lusitana aspirava à restauração do Teatro português, Garção invocava o prestígio do nome de Gil Vicente; foi impotente essa academia, porque estava abafado o sentimento da Nacionalidade. Pelas lutas contra o absolutismo bragantino, que determinaram a emigração de todos os indivíduos liberais, em 1817, 1823, 1828 e 1831, é que o sentimento da nacionalidade portuguesa acordou; a obra de Camões apareceu com a expressão suprema da consciência colectiva, e os Autos de Gil Vicente foram pelo exemplar de Goettingue restituídos em 1834 à publicidade. Garrett, um desses emigrados políticos de 1823 e 1828, aureolou o nome de Camões com as emoções de um poema elegíaco, que universalizaram a compreensão do pensamento contido nos *Lusíadas*; e quando o regime constitucional parlamentar ia entrar em actividade normal da nação que se libertara, Garrett fundava o Teatro português moderno derivando o seu esforço da iniciativa de Gil Vicente, tomando o tema do seu primeiro drama do auto alegórico das *Cortes de Júpiter* dando-lhe vida. Como um mesmo pensamento aproximava estes dois grandes nomes! Consagrando em uma comemoração centenal estes vultos, Camões e Gil Vicente (1880 e 1902) obedeceu-se a um impulso espontâneo, que fez presentir que, por este modo, se iria operando a revivescência da alma portuguesa.

Quando se celebrou em 1898 o Centenário do Descobrimento da rota marítima da Índia, os nomes dos dois artistas, Gil Vicente *poeta* e Gil Vicente *ourives*, apareceram como aqueles que mais cedo souberam idealizar esse grande feito que iniciou a vida moderna da Europa: a *Custódia* do Mosteiro dos Jerónimos, cinzelada com o primeiro ouro das páreas de Quíloa, simbolizava a emoção de um povo que ia dilatando a *Fé* e o *Império* – Por mares nunca de antes navegados; e o *Auto da Fama* (1515) no seu rudimento dramático alegorizava a acção de Portugal invejado pelas nações modernas. Os dois filhos de Guimarães, sempre amigos na vida e inseparáveis na história, precederam nesta idealização da actividade de Portugal a obra arquitectónica de João de Castilho e a Epopeia de Camões.

Completaram-se quatro séculos no dia 8 de Junho de 1902, em que o poeta representou a sua primeira obra dramática, seguindo uma carreira ascensional até 1536, assinalada por larga série de composições, em que ficou fundado o Teatro português, criando a nova forma da Literatura dramática que floriu pelo seu impulso no esplêndido Teatro espanhol. Ele teve a consciência da importância da sua obra, ocupando-se nos últimos quatro anos da sua vida a organizá-la para a imprensa; atalhou a morte este

trabalho realizado pela piedosa e inteligente dedicação de sua filha Paula Vicente, a amiga íntima da Infanta D. Maria. Apareceu a *Compilação* de todas as suas obras em 1562, retocadas pela Censura clerical; muitos dos seus autos já corriam impressos, sendo apontados no primeiro índice expurgatório de 1551 do execrando Cardeal Infante D. Henrique, nunca mais deixando a censura de deturpá-los, mutilá-los e embaraçando a sua leitura. Apesar de tudo, o influxo de Gil Vicente foi profundo, suscitando uma vigorosa escola nacional de poetas cómicos, continuando-se a imitação das suas formas por todo o século XVIII e o XIX. O vigor desta influência proveio das raízes orgânicas ou tradicionais donde Gil Vicente derivou a sua obra: elevou-se dos costumes populares, dos Diálogos e Colóquios das Lapinhas e das Canções bailadas de Maio aos rudimentos literários do Auto; em volta desta forma agrupou as Canções líricas com a mesma estrutura das serranilhas da época de D. Dinis e dos seus trovadores, e as Canções narrativas do tipo dos Romances velhos, que chegaram pela identificação com a alma popular a coligirem-se nos Romanceiros espanhóis. Gil Vicente aperfeiçoou o rudimento do Auto, reflectindo nele os conflitos da vida social portuguesa de uma grande época em que começava a preponderar a burguesia. As suas cenas e os seus tipos têm intenção crítica, exercida com lampejos da opinião pública. Gil Vicente colaborava na demolição de instituições abusivas e de extemporâneos poderes, que esgotaram as energias da nação e a conduziram ao seu estertor em 1580.

Por essa intuição genial é que a obra de Gil Vicente actuava nas sucessivas gerações e ainda hoje nos ensina como a Arte para ser viva, tem de inspirar-se na tradição e dar expressão ao sentimento nacional, idealizando uma realidade. A sua lição é hoje, mais do que nunca, profícua contra a *desnacionalização* que ia aniquilando a nacionalidade.¹⁶ Portugal subsiste porque tem um território, que patenteia ser a sua nacionalidade a de formação mais lógica entre os estados peninsulares, como o reconheceu Pi y Margall; tem uma raça inconfundível com o Ibero, como o comprova uma autonomia de oito séculos; tem uma tradição que nos liga simpaticamente, e que achou na linguagem de Gil Vicente e de Camões a expressão literária suprema e imperecível.

¹⁶ Em 1898 por ocasião do Centenário da Índia representou-se o *Auto pastoril português* no Teatro de D. Maria II; publicando-se ao mesmo tempo uma edição in-4°.

Em 8 de Junho de 1902, celebrou-se o quarto Centenário da Fundação do Teatro português, recitando-se na festa do Conservatório e no Teatro D. Amélia, o Monólogo da *Visitação*, e trechos do *Auto da Lusitânia*, do *Juiz da Beira*, do *Triunfo do Inverno*, do *Auto da Feira*, do *Auto da Cananea*, *Pranto da Maria Parda*. Foram publicados com o *Auto da Alma* e a *Carta a D. João III* em folheto in-8.^o, de 99 pág.

Em 1905, publicou-se o *Auto da Índia*, para o povo e para as Escolas. Lisboa, in-8°, gr. de 36 pág. (Ed. Calado Nunes).

Em 1906, o *Auto da Festa* com uma explicação prévia pelo Conde de Sabugosa. Edição fac-símile, in-8°.

Em 1907, excerto das *Obras* de Gil Vicente por Mendes dos Remédios. (*Subsídios*, vol. XI, Coimbra).

Em 1910, *Amadis de Gaula*, versão parafrástica em português no *instituto de Coimbra*, vol. 57, nº 42, 43 e 44).

Monólogo do Vaqueiro, vertido do castelhano e adaptado por Afonso Lopes Vieira. Representado em 17 de Fevereiro de 1910 no Teatro de D. Maria II, e retirado da cena depois de cinco representações. Em Nota escreve Afonso Lopes Vieira: «Na nossa hora incerta, ao mesmo tempo triste e renascente, consolemo-nos com estas belas redondilhas do *Vaqueiro*.» *Idem* – *Revista de Guimarães*, vol. XIX, nº2.

Passada a revolução de 5 de Outubro de 1910, e já na *hora renascente*, foi representada em Novembro de 1911, no Teatro da República, o *Auto da Barca do Inferno*, e impresso na Editora, in-8° pequeno de 74 págs.

O Fidalgo presunçoso = da *Farsa dos Almoçreves*. = Adaptação de C. Marta. Lisboa, 1912. In 16, de 32 p.

Teófilo Braga, *História da Literatura Portuguesa – Renascença*