

## GIL VICENTE E A TEATRALIZAÇÃO DAS LINGUAGENS\*

Não vou, decerto, trazer para aqui grandes novidades sobre a obra de Gil Vicente, que muitas terá ainda por descobrir, uma vez que o meu objectivo é tão só alinhar alguns considerandos em torno do aspecto, para mim, mais interessante dos textos vicentinos — o seu poliglottismo e a pluralidade das linguagens por ele usadas. Não devo, porém, entrar no assunto, sem situar, ainda que rapidamente, aquele autor na sua época e na História da Literatura.

Não há ainda certezas sobre quem terá sido verdadeiramente o «poeta dos *Autos*» e, por isso, só por aproximação se afirma que nasceu em 1465 e morreu em 1537, um ano depois de ter escrito o seu último texto, a farsa *Floresta dos Enganos* que culminou trinta e cinco anos de intenso labor literário, iniciado em 1502 com o *Auto da Visitação*. Para uns, o Gil Vicente que fez os *Autos* a el-Rei D. Manuel, primeiro, e a D. João III, depois, terá sido um ourives cuja obra mais famosa foi a Custódia de Belém. Para outros, o ourives e o poeta coincidiam apenas no nome. Esta última hipótese parece a mais verosímil, conforme demonstrou António José Saraiva<sup>1</sup>, mas a questão está longe de ser considerada dirimida. Para o fim que temos em vista, não nos interessa tomar partido por qualquer das duas posições, na medida em que nenhuma delas põe em causa a apreciação global das qualidades poéticas reconhecidas na obra vicentina. Obra, que foi produzida num período histórico particularmente significativo da vida portuguesa de antanho: os nossos ancestrais tinham acabado de chegar à Índia, destruindo as lendas

---

\* Comunicação apresentada à Semana de Estudos Portugueses, organizada em Outubro de 1983 pelo Departamento de Estudos Espanhóis e Portugueses da Universidade de Toronto.

<sup>1</sup> SARAIVA, António José—«Quem era Gil Vicente?», in *Para a História da Cultura em Portugal* — vol. II (4.<sup>a</sup> ed.), Lisboa, 1979.

do Atlântico e os mitos de outros mares, deslocando o centro da civilização europeia mercantil do Mediterrâneo e atacando pela retaguarda o Oriente invasor, criando, deste modo, à Europa condições de desenvolvimento que até então não possuía. Tínhamos também navegado para o Novo Mundo, descobrindo o Brasil, em cuja colonização nos empenhamos vivamente, a partir de 1520. Havíamos, enfim, levado a Fé aos quatro cantos do Mundo, mesmo ao longínquo Japão, gastando cabedais humanos e materiais, que não eram muitos, depauperando-nos pelo enriquecimento da Europa e da Civilização. Foi essa uma época de profundas e rápidas mudanças nos sistemas de valores éticos e estéticos que, ao tempo, prevaleciam, com naturais reflexos na vida social, alicerçada em tradições e costumes que passaram a ser postos em causa, desmoronando-se, assim, muitas virtudes consuetudinárias e não menos heroísmos.

E, enquanto as caravelas lusitanas rasgavam os oceanos e contactavam gentes das mais variadas paragens com quem negociavam ou com quem lutavam, arrostando ainda com perigos desusados que lhes provocaram muitos naufrágios, em Portugal, vivia-se na lassidão dos costumes, sobretudo ao nível dos grupos sociais mais elevados, que o povo se tinha habituado a respeitar como modelos de comportamento cívico. A nobreza, o clero e os funcionários régios mostraram bem, nesse tempo, o quanto se deixaram inebriar pelos «fumos da Índia», de que falava Afonso de Albuquerque, o fundador do império indo-português. Entretanto, o movimento do tráfico negreiro pelo país tornava-se cada vez maior e cidades havia em que a percentagem de população negra era bastante acentuada. Évora, por exemplo, a fazer fé em depoimentos da época, como o de Clenardo, tinha mais de metade da sua população preta. E Lisboa contava com 10 % de habitantes negros, o que levou Garcia de Resende, no *Cancioneiro Geral*, a fazer dese facto mote para uma curta sátira sobre as mudanças que o país registava.

É neste ambiente de vorticismo moral e social que Gil Vicente vai compor os seus *autos*, *farsas* e *tragicomédias*, que também serão influenciadas, de algum modo, pelo pensamento antigo que os portugueses descobrem quase ao mesmo tempo em que fazem a descoberta de mundos novos. Na verdade, é por esta altura que o Renascimento chega a Portugal, convidando os nossos eruditos a debruçarem-se sobre o passado, sobre a antiguidade filosófica e mítica. Os ecos renascentistas, que o teatro vicentino patenteia, serão, entretanto, um outro pomo de polémica entre os estudiosos do

quinhentismo português. Com efeito, vastas páginas se escreveram já sobre a formação cultural e intelectual de Gil Vicente, pretendendo uns que ele não teria qualquer formação humanista, enquanto outros sustentam posição contrária. Aqueles que não lhe concedem o título de humanista querem realçar com isso a sua não pertença à plêiade de eruditos da época, desvalorizando, ao mesmo tempo, os seus conhecimentos expendidos nos textos que produziu. Desta questão falaremos adiante, uma vez que ela tem directamente a ver com a problemática das linguagens vicentinas, mas não deixemos passar a oportunidade de absolver Gil Vicente da condenação ou do desprezo dos humanistas, de ontem e de hoje, em tudo idênticos, aliás, aos que, mais tarde, Shakespeare suportaria, citando aqui uma passagem duma conferência de Agostinho de Campos pronunciada na Sorbonne, em 11 de Junho de 1936, onde essa questão foi abordada:

«O humanismo procura o homem nos livros e torna-se míope face à humanidade que o rodeia. Mas Gil Vicente não é um humanista. Os seus olhos estão bem abertos para a vida real e nova»<sup>2</sup>.

Ser ou não ser humanista será, com certeza, uma questão hamlettiana de interessante equação, mas pouco importará para quem pretenda, como eu, somente avaliar a arte de uma obra literária. A arte que levou, por exemplo, Menéndez y Pelayo a afirmar que «Gil Vicente não tem quem o supere na Europa do seu tempo» e Aubrey Bell a chamá-lo de Plauto, de Shakespeare português. A arte com que encenou as linguagens nos textos, onde o Portugal do seu tempo se viu impiedosamente ao espelho. Não me interessa, portanto, discutir a erudição de Gil Vicente, porque, se não foi por ela um homem do Renascimento, foi-o, todavia, pela mentalidade nova que a sua obra evidencia, «pela variedade dos seus talentos, pela complexidade, amplitude e profundidade do seu génio»<sup>3</sup>. No entanto, como essa discussão subjaz, essencialmente, ao emprego do latim por Gil Vicente, vamos apresentá-la aqui a traços largos, para que se entenda bem a posição que, mais tarde, assumiremos relativamente ao poliglotismo vicentino.

---

<sup>2</sup> CAMPOS, Agostinho de — *Gil Vicente: un précurseur des Lope de Vega et des Molière*, «Biblos» Coimbra — vol. XII, n.º 7 a 9, 1936, p. 424.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 425.

A ideia de que Gil Vicente não teria sido um humanista, segundo os cânones da época, ter-se-á acentuado, a partir dos estudos que à sua obra dedicou Carolina Michaëlis de Vasconcellos, nos quais pretendeu provar que o nosso poeta não estava familiarizado com o latim clássico. Não faltou quem, dentro e fora do país, a acompanhasse nessa conclusão, hoje, felizmente, desmentida, como veremos, por latinistas insuspeitos. Como também não faltou quem, pretendendo embora estudar outros aspectos da obra vicentina, não resistisse a citar a douta filóloga germano-portuguesa, procurando, assim, apoio para certas depreciações que desejavam descobrir na organização semântica dos textos de Mestre Gil. Está, neste caso, Francisco Elias de Tejada Spínola que, propondo-se estudar as ideias políticas de Gil Vicente, recorreu às opiniões de Carolina Michaëlis certamente para não ter que reconhecer que não era necessário ao nosso poeta ser erasmista para construir uma teoria política consistente nas suas peças. Vejamos, então, o que Tejada Spinola deduziu da professora de Coimbra:

«Se certo autor já distante de nós, julgou revelado em Gil Vicente um sábio no estilo clássico, as investigações esgotantes de D. Carolina Michaëlis demonstraram que o seu conhecimento do latim era apenas superficial; que a única citação clássica patente nas obras, respeita a Virgílio, e não é colhida no texto do autor latino; que todas as demais alusões à língua do Lácio vêm através de textos tipicamente medievais, bíblicos ou evangélicos; finalmente, que nem sequer praticou os grandes mestres italianos: Dante, Petrarca, Boccaccio Ariosto ou Maquiavel, como também não conhecia o idioma dos *Triounfi* ou do *Deccameron*»<sup>4</sup>.

Graças aos estudos, em torno de Gil Vicente, de alguns latinistas probos, como Américo da Costa Ramalho, sabe-se, hoje, que Carolina Michaëlis exagerou nas conclusões que extraiu acerca do conhecimento vicentino do latim. Na verdade, Américo da Costa Ramalho não só demonstrou que, na obra vicentina, há mais do que uma citação latina clássica (a conhecida «Amor vincit omnia» virgiliana, que o Frade do *Auto das Fadas* escolhe para tema do sermão que a Feiticeira lhe pede para pregar às senhoras), nomeada-

<sup>4</sup> TEJADA SPÍNOLA, F. E. — *As Ideias Políticas de Gil Vicente*, Lisboa, 1945, p. 58.

mente na tragicomédia *Amadis de Gaula*, onde aparecem dois versos que são a tradução duma passagem da *Eneida* («que la salud de los perdidos/es no esperar por ella» = «una salus victis nullam sperare salutem»), e na tragicomédia *Triunfo do Inverno*, em que, no diálogo entre a Serra de Sintra e uma Forneira, aparece o décimo dístico do Livro I dos *Disticha Catonis* («— Meu senhor *cōtra verbosos/nobi contentere verbis*»)<sup>5</sup>, como também demonstrou que Gil Vicente se aproveitou «de uma das poesias gregas mais traduzidas e imitadas no Renascimento»—o «Amor Fugitivo», de Mosco—, na tragicomédia *Frágua d'Amor*, aprofundando e verificando a sugestão que já havia sido feita, em 1898, por Menéndez y Pelayo na sua *Antologia de Poetas Líricos*:

«A *Frágua* é uma das raríssimas peças em que Gil Vicente tem imitações directas de um poeta clássico. Vénus aparece à procura do seu filho, o Amor, e queixa-se de estar perdida, em termos análogos aos do primeiro idílio de Mosco, atribuído por alguns a Teócrito»<sup>6</sup>.

As minuciosas investigações de Costa Ramalho permitiram-lhe, pois, concluir com segurança: «Depois de ter relido a sua obra, não há muito, com olhos e mente de latinista, estou convencido de que Gil Vicente possuía um conhecimento do latim, que não era inferior ao de tantos membros cultivados das cortes de D. Manuel e de D. João III, num tempo em que se vivia em 'sino latym'»<sup>7</sup>.

A corroborar as conclusões deste conhecido latinista, Stephen Reckert, na sua obra *Espírito e Letra de Gil Vicente*, recentemente reeditada e ampliada, escreveria:

«O que fica fora de dúvida é que, mesmo quando não está a manejar textos latinos originais, Gil Vicente revela uma relativa assiduidade na leitura e utilização de autores não só latinos mas também gregos, e não só religiosos mas também seculares»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> RAMALHO, A. da Costa — *Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente*, in «Estudos sobre a Época do Renascimento», Coimbra, 1969, pp. 161-164.

<sup>6</sup> Citado por RAMALHO, Américo da Costa, in *op. cit.*, p. 133.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>8</sup> RECKERT, Stephen — *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, 1983, p. 178.

É ainda Stephen Reckert quem cita na sua obra mais um contributo para o esclarecimento da formação cultural de Gil Vicente, vindo também da Espanha, quando escreve:

«Por exemplo, Eugenio Asensio demonstrara já em 1949 a importância, para o *Auto dos Quatro Tempos*, da enciclopédia de Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*; em 1953, descobriria nos diálogos de Luciano de Samósata as fontes principais das *Barcas* vicentinas, as primeiras imitações portuguesas da literatura grega»<sup>9</sup>.

Face aos testemunhos, que aqui arquivamos, não se torna difícil concluir que a polémica em torno da formação cultural de Gil Vicente vai pesando cada vez mais para o lado daqueles que defendem para ele uma formação escolar que lhe permitiu o contacto, directo e indirecto, com textos clássicos de que soube aproveitar-se na sua *escrita*. Do que não restam dúvidas é de que o «poeta dos *Autos*» tinha uma vasta informação cultural acerca de variadíssimos assuntos, religiosos ou laicos, sendo a sua poesia constantemente irrigada por esses conhecimentos que muito lhe facilitavam a encenação das múltiplas linguagens que se cruzam nos seus textos. Isto não quer dizer que a escrita vicentina deva a sua inspiração e a sua qualidade apenas à formação escolar, como diria António José Saraiva, do seu autor. O saber da experiência feito, o seu profundo conhecimento das tradições e dos costumes populares, tiveram, se calhar, maior peso na construção de romances e vilancicos, de situações e de personagens de saborosa ingenuidade ou de cativante malícia. Não se invalide, porém, liminarmente, como o fez Tejada Spínola, a hipótese do erudito gaulês, Alfred Jeanroy, que «julgou poder afirmar em Gil Vicente profundos conhecimentos da literatura francesa»<sup>10</sup>, onde se teria inspirado, mais do que nas fontes populares, para compor os seus vilancicos.

Terminemos, então, estas pinceladas acerca da formação cultural vicentina, fazendo nossas as palavras do professor Joaquim Alberto Pires de Lima: «Apeado embora do pedestal de latinista e humanista... Gil Vicente continua grande, por ter estado em comunhão íntima com a tradição nacional. Grande por ter vida, filosofia e poesia.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Citado por TEJADA SPÍNOLA, F. E., in *op. cit.*, pp. 58-59.

Grande por saber algo de tudo, e querer entender tudo. Um dos mais cativantes e inspirados poetas do mundo, na opinião de Menéndez y Pelayo e Aubrey Bell. (...) Tenho pena de não ser poeta para soltar um hino à glória imortal de Gil Vicente, o maior poeta cómico que o Mundo viu, no largo período de mil e oitocentos anos, desde Plauto até Molière»<sup>11</sup>.

Precursor de Lope de Vega, de Shakespeare e de Molière, Gil Vicente interessa-nos particularmente, como já dissemos, por um aspecto da sua obra que Agostinho de Campos também realçaria na já citada conferência:

«Ele faz as delícias dos filólogos pelo seu talento maravilhoso de imitar as linguagens variadas que uma língua contém. Na sua obra, como num rico museu linguístico, os pastores, os negros, as crianças, as ciganas, as velhas megeras que juram e protestam a propósito de tudo e de nada, os juizes e os médicos, o carroceiro e o poeta cortês, o velho apaixonado e a jovem maliciosa que foge das suas obrigações domésticas, os padres e os frades — toda essa gente diversificada se exprime com uma naturalidade espantosa»<sup>12</sup>.

Não é, todavia, o aspecto filológico que nos vai ocupar, uma vez que esse já tem sido bastante estudado e, além disso, não nos parece que resida nele a principal importância da polifonia e da politonia dos textos vicentinos. Na realidade, como muito bem notava José Leite de Vasconcellos, «os dramaturgos aproveitaram em todas as épocas, desde a antiguidade, estes contrastes linguísticos, para deles tirarem efeitos cómicos, — já porque muito faz rir a um homem o ele ouvir falar uma língua que não entende, ou que se lhe afigura, embora falsamente, deformação da sua, — já porque assim se definem melhor os tipos que aparecem em cena»<sup>13</sup>.

Estudar as várias *falas* ou as várias *línguas* usadas por Gil Vicente numa perspectiva filológica, não seria apreender a teatralização das linguagens de que nos propusemos falar, mas doutra coisa bem diferente que nos levaria, por certo, a cairmos, de novo, na

---

<sup>11</sup> LIMA, J. A. Pires de — «A linguagem anatómica de Gil Vicente», in «Biblos» Coimbra — vol. XII n.º 10 a 12, 1936, pp. 531 e 572.

<sup>12</sup> CAMPOS, Agostinho de — *op. cit.*, p. 434.

<sup>13</sup> VASCONCELOS, J. Leite — *Gil Vicente e a Linguagem Popular*, in «Opúsculos» — vol. I (Parte I), Coimbra, 1928, p. 321.

discussão sobre a erudição do poeta. O estudo dessa teatralização impõe-nos apenas que consideremos a função cénica do poliglotismo e das várias linguagens vicentinas, procurando, simultaneamente, definir a sua funcionalidade textual.

Vejamos, primeiramente, que línguas e que linguagens nos aparecem na obra vicentina.

Carolina Michaelis, nos seus *Autos Portugueses de Gil Vicente*, escreveu a este propósito: «Gil Vicente empregou o *sermo nobilis* dos portugueses de 1500; o *sermo rusticus*; ambas as categorias do espanhol; de vez em quando um pouco de italiano e francês mascarado; o português dos negros da Guiné; o andaluz das ciganas; e amiúde intercalava nos seus *Autos* trechos em latim»<sup>14</sup>.

Podemos, então, considerar que Gil Vicente usa na sua *escrita* cinco línguas diferentes — o Português, o Castelhana, o Latim, o Italiano e o Francês —, possuindo as três primeiras variedades de *fala*, enquanto as duas últimas apenas são usadas estropiadamente, embora por personagens que delas têm a competência originária, o que, a seu tempo, será comentado. Constatado o poliglotismo vicentino, uma pergunta terá de surgir: por que terá Gil Vicente recorrido a todas essas línguas?

Se para o uso do castelhano e do saiguês não parece difícil encontrar rápida explicação, aliás, já fornecida por vários estudos que se debruçaram sobre o bilinguismo em Gil Vicente, como o de Albin Eduard Beau<sup>15</sup> que, aos argumentos de Carolina Michaelis, de Costa Pimpão e de António José Saraiva, que o explicavam por razões de cortesia com a Rainha D. Maria, esposa castelhana de D. Manuel I, ou por conveniência, atendendo ao auditório predominantemente espanhol, ou ainda por motivo de imitação literária, acrescentou o seu ponto de vista que não me parece tão defensável como o dos estudiosos portugueses que cita. Beau, com efeito, crê poder concluir que o bilinguismo vicentino pode ter ficado a dever-se ao facto de Gil Vicente ter de escrever as falas para os actores que tivesse disponíveis e que seriam maioritariamente castelhanos.

Penso que a explicação de Beau, fazendo depender a *escrita* do seu destinatário, prejudica a liberdade do acto de criação poética,

---

<sup>14</sup> Citado por BRAGA, Marques — Prefácio a *Obras Completas de Gil Vicente*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1974, p. LV.

<sup>15</sup> BEAU, Albin Eduard — *El Bilinguismo en Gil Vicente*, in «*Studia Philologica*» (37) I, pp. 217-224.

não permitindo ao sujeito da enunciação a assumpção plena da heteronímia, isto é, do *outrar-se* que toda a escrita dramática exige, para que o  *fingimento*, no sentido retórico de *hypochrisis*, seja total. Ora, a obra de Gil Vicente manifesta bem toda a liberdade criativa do seu autor que, acima de tudo, e especialmente de considerações extraliterárias como as que têm sido aduzidas para o bilinguismo, teria apenas intenção de produzir arte literária, assumindo-se inteiramente e muito mais como poeta do que como dramaturgo.

Por outro lado, a tese de Beau, e neste caso também dos autores portugueses citados, não explicaria o uso de outras línguas estrangeiras pelo chamado criador do teatro português. Esse uso procura-se justificá-lo, genericamente, pela afirmação de que a linguagem da personagem, no teatro vicentino, faz parte da sua própria composição, o que é bem diferente do que alguns críticos menos atentos dizem. Cite-se, a título de exemplo dessa desatenção, Feliciano Ramos que fornece esta explicação errónea: «Gil Vicente gostou de se abeirar da realidade, e as suas personagens, como na vida, têm a linguagem acomodada ao seu grau de cultura, à educação, à idade e à categoria social»<sup>16</sup>. Esta posição de Feliciano Ramos não era, porém, inovadora; ela limitava-se a seguir o que outros, anteriormente, tinham afirmado, insistindo, como o fez Jacques Raimundo, na verosimilhança ou na pura imitação do real linguístico por Gil Vicente. Escrevia Raimundo, em 1948:

«Deve-se nomear de modo especial o que se regista nas obras gilvicentinas, porquanto, no profícuo interesse de esmiuçar alma e costumes populares, o seu ilustre autor, glória de uma época, não só aos olhos do crítico e do pesquisador faz reviver nitidamente a sociedade e o meio, senão ainda nos ministra com opulência a fidelidade da língua do século de quinhentos, já nos matizes e aspectos das palavras, já nos entretons dos torneios e construções de entre as camadas inferiores»<sup>17</sup>.

A aceitarmos estas explicações, teríamos de concluir ser o teatro vicentino apenas uma espécie de teatro realista, de teatro de

---

<sup>16</sup> RAMOS, Feliciano — *História da Literatura Portuguesa*, Braga, 1963, p. 243.

<sup>17</sup> RAIMUNDO, Jacques — *Latim e Português na fala dos Negros*, in «Miscelânea de Estudos à Memória de Cláudio Basto», Porto, 1948, p. 285.

costumes, que transportava para a cena a vida do Portugal do seu tempo, baseado fundamentalmente na imitação das acções e das falas, conforme preconizava Aristóteles na sua *Poética*. Ora, muitos dos textos vicentinos não se enquadram nesta classificação, situando-se, antes, no domínio do alegórico e, por isso, do simbólico, onde a fantasia semântica é acompanhada pela fantasia verbal. Para confirmá-lo, não precisávamos de mais do que do *Auto da Alma* (1508), decerto um dos melhores textos vicentinos, onde a poesia suplanta a alegoria semântica; ou do *Auto da Fama* (1510), o mais poliglótico dos textos vicentinos, onde o entrecho tem ressaibos de neoplatonismo e de petrarquismo e onde a fantasia verbal, concebida com o francês e o italiano, vem demonstrar que aqui a linguagem vale mais pela teatralização, pela vivacidade sonora que gera, do que pela sua coerência semântica; ou do *Auto das Fadas* (1512), onde parte do entrecho se baseia também na fantasia verbal do Diabo que fala «em língua picarda»; ou do *Auto da Exortação à Guerra* (1513), onde o clero nigromante esconjura Satanás em fórmulas certamente apropriadas, mas em linguagem incompreensível que, pela fonologia, se aproxima do alemão, parecendo, por vezes, tratar-se duma espécie de escrita fonética, sobretudo na primeira esconjura, onde é possível reconhecer algumas palavras germânicas que, no contexto situacional, viriam a propósito: como «zet» (relacionado com *Zetern* = gritar), «zerregud» (que poderá ser a transcrição fonética de *sehr gut*), «zebet» (muito próximo de Zibet = almíscar, palavra relacionada com os cervídeos), que se ligaria semanticamente a «Rehe» (identificável com *Reh* = corço), que seria uma bem achada metonímia para o diabo, sempre referido em Gil Vicente pelos seus cornos; enfim, poderíamos ainda citar, na mesma linha de comprovação, *O Clérigo da Beira* (1526), a *Frágua d'Amor* (1525) e a *Nau d'Amores* (1527), onde a fantasia verbal está bem patente na «fala guiné» do Negro que, nesses textos, intervém.

O que acabámos de afirmar não significa, todavia, que não haja, em Gil Vicente, textos que tenham directamente a ver com o real; textos que se situem no mundo da referência espaço-temporal que os tenha motivado. É evidente que o real está sempre implícito na *escrita* vicentina e não foi isso que eu pus em causa ao sugerir que não estarei de acordo em classificar o teatro de Gil Vicente, como um teatro realista. O que pretendi foi alertar para o tipo de relação que a *escrita* vicentina mantém com esse real, porque aí

reside, quanto a mim, um campo de estudo muito importante e pouco explorado. Sintetizarei o meu ponto de vista, antecipando, desde já, a razão por que decidi falar-lhes sobre a teatralização das linguagens em Gil Vicente. Essa razão é, essencialmente, a seguinte: para mim, os textos vicentinos, na sua maioria, vivem do *discurso do carnaval*, na acepção que a moderna teoria do *texto* concede a esta expressão.

Entenda-se, pois, por *discurso do carnaval* aquele que «transgride as regras do código linguístico, bem como as da moral social, ao adoptar uma lógica de sonho»<sup>18</sup>, isto é, aquele em que «a linguagem se parodia e se relativiza, repudiando o seu papel de representação (o que provoca o riso), sem chegar, contudo, a separar-se dela»<sup>19</sup>.

Esta definição do discurso carnavalesco cabe inteiramente ao texto vicentino, quer o consideremos no plano semântico quer o analisemos somente no plano verbal. Tendo-se que o *carnaval* se baseia fundamentalmente na *transgressão* da lei, seja ela moral ou social, não custa a considerar que é justamente esse o elemento estruturante de todos os textos de Gil Vicente, que traz para a cena os mais diversos tipos sociais para fazê-los assumir a sua faceta transgressiva, isto é, carnavalesca, do clérigo ao juiz, da mulher casada ao nobre. E esses tipos transgridem na acção e na expressão, apresentando-se-nos a falarem uma linguagem que não está de acordo nem com a sua condição social nem com a sua educação e nem com a cultura que deveriam possuir, quando não são postos a exprimirem-se em autêntica algaraviada, latina ou outra, o que contrasta profundamente com o comportamento moral e linguístico das personagens de condição humilde, o que não deixa de ser também transgressivo. Ora, este *travesti* moral, social e linguístico, em que cada um faz o contrário do que devia fazer, provoca naturalmente o riso pelas situações cómicas que produz, uma vez que a função de representação da linguagem não existe mais, deixando esta de ser um reflexo do mundo para ser ela própria o mundo, acentuando-se, deste modo, a função poética em que a linguagem vale por si mesma e pela encenação ou pela coreografia que realiza com as várias falas presentes. Isto significa que, operada a redução social pela transgressão, cumpre-se a principal regra do *carnaval*: todos parti-

---

<sup>18</sup> KRISTEVA, Julia — *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, 1969, p. 151.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 161.

cipam em pé de igualdade. Neste particular, os *autos* das três *Barcas* são um exemplo eloquente.

Existem, pois, no teatro vicentino todas as condições para podermos falar dele como um teatro cómico, que assume simultaneamente o *carnaval* e a *sátira menipeia*. Esse teatro tira quase sempre os seus efeitos do poliglotismo e das algaraviadas linguísticas, abundantes em Gil Vicente, e que podem representar a sua faceta carnavalesca pela transgressão que traduzem, bem como dos contrastes que consegue entre o *parecer* das personagens e o seu *ser*, o que ilustra a sua feição de sátira menipeica que, como diz Julia Kristeva, «é uma espécie de jornalismo político da época»<sup>20</sup>, em que se afirmou e que foi justamente aquela que recobre a *escrita* gilvicentina.

Mas o teatro vicentino é também carnavalesco em termos textuais, como já vimos, porque existem nele os dois fenómenos mais característicos da cena carnavalesca: «a fantasia verbal e cómica» do teatro medievaresco e a «fatrasie», espécie lírica medieval, caracterizada por uma amálgama significativa dificilmente inteligível. Para não citarmos outros textos em que isto é evidente, fiquemo-nos pel'*O Clérigo da Beira*, onde o negro Furunando permite a Gil Vicente ilustrar bem esses dois aspectos típicos da cena carnavalesca. Com efeito, a fantasia verbal e cómica está presente em todo o diálogo que o negro trava com Gonçalo, enquanto a «fatrasie» pode perfeitamente surpreender-se no «Pater Noster» e na «Salve Regina» que o negro recita, entregando-se a «uma pura sequência de significantes que se encadeiam, aparentados pela sua semelhança fónica, sem qualquer subordinação a um sentido (semântico ou sintáctico)», sendo, portanto, uma sequência exterior às exigências da significação e da gramaticalidade.

Esta personagem do Negro que, como vimos, aparece n'*O Clérigo da Beira*, na *Frágua d'Amor* e na *Nau d'Amores* e cuja linguagem foi estudada por Paul Teyssier<sup>21</sup>, entre outros, embora possa considerar-se como um tipo cómico pela «fala guiné», que não mantém, todavia, a sistematicidade que alguns lhe atribuem relativamente ao Português que transgride, não será, porém, um elemento completo de carnavalização como os outros a que atrás nos referimos, porque o seu aspecto transgressivo não é duplo, isto é,

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>21</sup> TEYSSIER, Paul — *La Langue de Gil Vicente*, Paris, 1959.

ele fala exactamente como sabe, não sendo, portanto, apresentado como *outro*, e comporta-se justamente como um negro, segundo os códigos da época que o caracterizavam como um «ladrão» e um «mentiroso». Não obstante, na *Frágua d'Amor*, Gil Vicente submeteu-o a uma transformação, que chamaríamos de carnavalesca, ao fazê-lo entrar na *Frágua*, onde Júpiter o fez «branco como ovo de galinha», mas sem lhe retirar o *acento* linguístico negro. A transgressão não chegou, portanto, a operar-se verdadeiramente, permanecendo, assim, o Negro nos domínios do seu estatuto próprio. É certo que o humor foi criado, mas é bom não concluirmos que todo o humor é carnavalesco.

Mas, se o Negro não é mais do que uma figura cômica no seu próprio exotismo, sem que o seja pela transgressão que a *escrita* haja com ele realizado, Gil Vicente não se esqueceu de trazer para as suas peças uma figura que é a personagem favorita do *carnaval*— o Parvo. Esta figura, aliás, ganha ainda mais riqueza em Gil Vicente por se encontrar, muitas vezes, implícita no Pastor ou no Lavrador, no homem do povo, em geral desempenhando melhor a sua função ambivalente de representar, a um tempo, a lei e a sua transgressão, na medida em que é capaz de ser investido em papéis sociais e linguísticos que, em princípio, não lhe estariam reservados.

Enfim, a carnavalização textual em Gil Vicente reside, em suma, na tendência permanentemente manifestada para «aproximar, reunir e amalgamar o sagrado e o profano, o sublime e o desprezível, a sabedoria e a tolice, o grande e o pequeno». Isto é, para a convivência dos opostos, para o oxímoro, explorando, assim, os contrastes que são a base, como disse, da *sátira menipéia*.

Definida a carnavalização em Gil Vicente como a transgressão moral e verbal em que várias personagens se vêem envolvidas, vejamos agora de que modo a teatralização das linguagens contribui para acentuar o aspecto carnavalesco do texto vicentino.

Já ficou indiciado que assumimos o conceito de teatralização num sentido próximo do de encenação, isto é, como capacidade para preencher a cena com linguagens subsidiárias do texto verbal propriamente dito, que lhe aumentam a expressividade comunicativa, para que o espectador se sinta menos distante do palco, onde, em princípio, evoluem os actores, neste caso considerados como suportes do verbal teatralizado, criando-se, portanto, um espaço semiótico de comunhão entre os destinadores e os destinatários. Teatralizar é, pois, para nós, um verbo sinónimo de «tornar vivo», quer dizer de

fazer com que a linguagem não se deixe cadaverizar pela *escrita* que procure apenas comunicar uma mensagem sem grandes preocupações de natureza fático-apelativa. Diríamos, então, e tomando como modelo as funções da linguagem codificadas pelo linguista russo-americano Roman Jakobson, que a teatralização visa sempre a uma função fático-apelativa, isto é, a permitir um desimpedimento completo do canal de comunicação, atraindo o espectador para o espaço da cena. Um espaço que, em Gil Vicente, é, muitas vezes, carnavalesco.

Ora, quando Gil Vicente se serve de línguas estranhas ao auditório, estranhamente faladas, como o francês, o picardo, o italiano, o castelhano das ciganas, pretende, a nosso ver, prender os espectadores pela expressão transgredida, mais do que pela consistência ou inconsistência semântica das falas. Outro tanto poderíamos dizer dos dialectos e idiolectos do Português, como a linguagem de alguns pastores, dos negros e dos mouros, ou do saiaguês pastoril, que já tinha tradição no teatro de Juan del Encina e de Lucas Fernandez.

A transgressão, fono-morfológica ou morfo-sintáctica, é, pois, um elemento cénico que visa atrair o espectador para um palco onde a linguagem verbal, se não fosse deturpada, não teria grandes meios para cumprir a função fático-apelativa, que toda a teatralidade procura. Com efeito, é vulgarmente reconhecido que falta a alguns dos textos vicentinos profundidade dramática, o que significa ausência de acção mobilizadora do destinatário. Essa ausência será, assim, colmatada pela concepção que o poeta dos *Autos* tinha de que, quando escasseia o dramático ou este apresenta debilidades, a teatralização das linguagens pode, efectivamente, salvar o texto. Dir-se-ia, uma vez mais, que, nessa altura, o poeta suplantara o dramaturgo.

Para nós, Gil Vicente foi, na verdade, muito mais poeta do que dramaturgo, assumindo um e outro conceito em sentido estrito. A maior parte dos seus textos evidencia, na realidade, que Gil Vicente, não desprezando embora o «teatro dos significados», privilegia em muitos deles o «teatro dos significantes». Entenda-se por «teatro dos significados», ou drama, aquele que pretende «transmitir uma mensagem positiva», e por «teatro dos significantes» aquele que é apenas, como toda a literatura, uma «mensagem da significação das coisas e não do seu sentido»<sup>22</sup>. Esclareça-se ainda que deve entender-se por significação «o processo que produz o sentido e não esse sentido».

---

<sup>22</sup> BARTHES, Roland — *A l'avant-garde de quel Théâtre*, citado por José Augusto Seabra in *Poiética de Barthes*, Porto, 1980, p. 36.

Assim, para o Gil Vicente de certos textos, alguns dos quais deixámos atrás citados, a arte dramática já visava menos exprimir o real do que significá-lo, perspectiva que Brecht<sup>23</sup> esgotaria na sua *escrita*, de algum modo sempre teorizante. O que quer dizer que esse Gil Vicente era muito mais o poeta, isto é, aquele que se assumia como um «sintaxista» mallarmeano, que o mesmo é dizer como um encenador de linguagens verbais e verbalizantes. Confirmemo-lo com alguns extractos que procuraremos comentar, nesta perspectiva.

Logo, no segundo *Auto, Auto Pastoril Castelhanos* (1502), recorre Gil Vicente ao latim litúrgico, garantindo, assim, a compreensão de todo o auditório, uma vez que, na maior parte dos casos, tratava-se de frases do Breviário muito ouvidas e repetidas nos actos eclesiais correntes. O facto de existir compreensão não significa que tais frases não tenham quase sempre um efeito cómico, como muito bem observaram António José Saraiva e Américo da Costa Ramalho, ou porque eram usadas por personagens, de cuja linguagem não fariam parte, ou porque apareciam em contextos textuais e situacionais impertinentes. Em qualquer dos casos, há transgressão, como vimos, o que significa que existe carnavalização.

O latim usado pelo pastor Gil Terron, «inclinado à vida contemplativa e sempre solitário», não fazia, é bom de ver, parte dos seus hábitos linguísticos, surgindo, deste modo, exótico na boca da personagem, o que não quer dizer que o zagal não conhecesse, dos actos litúrgicos, em que participava, as citações latinas que fazia, sem que, no entanto, lhes pudesse perscrutar o significado. Gil Vicente, porém, não buscava, como se disse, harmonia semântica com o latim, mas, quase sempre, apenas harmonia musical, quer dizer, rimática e métrica. Basta atentar na primeira frase latina da sua *escrita*, que não parece justificar-se senão no eixo da sintagmatica e, particularmente, no plano formal:

«SILVESTRE — No ves que viene el verano, Y  
soy recien desposado?

GIL — *Jesus autem intrinsienes!*  
Quien te trajo al matrimonio?

SIL. — Mio tio Velasco Nuno.

GIL — Chapados parientes tienes.»

---

<sup>23</sup> BARTHES, Roland — *As tarefas da crítica brechtiana*, in «Ensaio Críticos», Lisboa, 1977, p. 117.

Com efeito, não se torna difícil concluir que a frase latina citada não se presta à modalização exclamativa em que o pastor a usou. Ela cumpre, todavia, funções métricas e rimáticas, para além de cénicas, pois os conhecedores de latim, e eram muitos no tempo, não deixariam de divertir-se com o latinório impertinente do pastor.

E, se as duas citações, seguintes — «Columba mea fermosa» e «Tota pulchra arnica mea» — poderão considerar-se semanticamente pertinentes no contexto textual, já a última — «Qui tollis peccata mundo» — sintacticamente afectada por solecismo frástico, cumpre uma função evocativa, permitindo caracterizar o cordeiro, de que fala Gil Terron, como o «Agnus Dei» com que tal expressão latina constitui uma unidade de sentido:

«GIL — Porque este es el cordero  
*Qui tollis peccata mundo* El  
 nuestro Adan segundo, Y  
 remedio del primero».

Por este pequeno excerto se verifica que a função evocativa da frase latina é perfeitamente secundada pelos dois versos seguintes, onde Gil Vicente evoca o pecado original de que Adão foi responsável. Tudo se passa, portanto, não ao nível do sentido que esses versos detêm, mas ao nível da significação que eles produzem. Aqui estamos, pois, em presença dum belo exemplo do «teatro dos significantes», de que falávamos atrás.

Poderíamos continuar a referir textos em que Gil Vicente utiliza o latim litúrgico, encenando-o com outras línguas, nomeadamente com o português e o castelhano, demonstrando, com essa *diglossia* propositada, que tinha um raro sentido de oportunidade, nas leis da versificação tradicional, bem como uma grande capacidade para o teatral, pigmentando os seus textos de verbalizações transgressivas, latinas ou outras, através das quais conseguia um processo de significação mais rico e mais coadunante com os fins que tinha, certamente, em vista: extrair dos seus textos o maior prazer, depois da fruição que a sua *escrita* plural lhe proporcionava. Acertada, portanto, a conclusão de Américo da Costa Ramalho, mas, a meu ver, incompleta. Com efeito, quando este professor coimbrão afirma — «Por outro lado, pôr latim incorrecto na boca de personagens cultivadas e, inversamente, latinidade correcta na fala dos incultos

era uma prática que decerto divertia o próprio Gil Vicente e não só ele»<sup>24</sup>, parece-me que não extraiu todas as consequências do uso por Gil Vicente da língua litúrgica. Havia que concluir que, para além do cómico resultante da transgressão linguística e do contraste que ela poderia estabelecer, esse uso é, enquanto tal, um elemento de carnavalização do texto vicentino, um elemento poético, portanto, um elemento de teatralização. É que esse latim litúrgico identificava-se naturalmente com o sagrado, considerando-se, por isso, uma profanação utilizá-lo para outros fins, e muito mais se para o mundanismo cénico. Neste particular, onde a profanação terá chegado mais longe foi na *Trilogia das Barcas*.

Já o dissemos que esta constante convivência entre o sagrado e o profano é uma das marcas que mais carnavaliza o texto vicentino e, quando se assume por meios meramente linguísticos, é possível ver nela o extraordinário talento de encenador de linguagens que Gil Vicente possuía. Não haverá, decerto, melhor definição para o poeta do que chamar-lhe um encenador de linguagens, razão por que sempre nos inclinamos mais para a designação de Gil Vicente como o «poeta dos *Autos*» do que como o dramaturgo.

Em conclusão, o teatro de Gil Vicente é, essencialmente, um «teatro de linguagens» que o poeta soube orquestrar de modo a harmonizá-las por sobre os seus antagonismos, fónicos ou semânticos, obtendo, assim, uma polifonia autenticamente carnavalesca e menipeica, com que se entoa o cântico da vida que é, afinal, o grande palco onde nos cabe representar, isto é, fingir, isto é, teatralizar, porque todos somos actores, isto é, hipócritas, no sentido retórico do termo, exigindo-se-nos a maior perfeição no desempenho do papel que a moral social nos distribuiu. Gil Vicente foi, efectivamente, grande, porque compreendeu exactamente como poeta o teatro da vida, que é um «teatro de significantes» que apenas quer significar o real, não imitá-lo, no sentido aristotélico. Ora, esse teatro é, como diria a Poética hindu, um «teatro vivo», que o mesmo é dizer *poesia*.

*Salvato Trigo*

---

<sup>24</sup> RAMALHO, A. da Costa — *op. cit.*, p. 131.