

## Gil Vicente e os Sexos

por Eugénia Vasques

*Gil Vicente põe o pé no tablado justamente na hora em que o puritanismo cristão dos seus maiores e a rude purga dos costumes tradicionais estão a dar a alma ao Criador. A febre dos negócios e o desvairo do fausto trazido ao Reino pelo sonho das Mil e Uma Noites corporizado na realidade alucinante dos Descobrimentos e das Conquistas, opera-se, em movimento sincrónico, com a recaída da Itália febril na doença contagiosa do paganismo renascido. Sousa Costa, *O Primitivo Teatro Português e o Teatro da Nova Rússia*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1934, p. 50*

1. O espectáculo *Serviço D'Amores*, encenado por Maria Emília Correia que é igualmente a autora da dramaturgia, ao emergir na programação do Teatro Nacional D. Maria II como um espectáculo acessível, apelativo, vivo, colorido e aparentemente mais exercício visual e lúdico do que especulação filosófica (o que não é senão parcialmente verdade mas, mesmo que o fosse, tinha a sustentar tal opção numa leitura exegética da obra vicentina que nela vê a criação plástica mais do “ourives” do que do poeta que Vicente também foi), esconde, porém, para quem quiser atentar, **uma leitura disfórica do amor** que como que anuncia a posteridade vicentina no que há-de vir a ser, mais tarde, o final do Renascimento, com Camões, num período perturbante a que se chamou Maneirismo.

Lembremos a primeira cena: num enquadramento folião, de taberna tipo “albergue espanhol” (*In taberna quanto sumus*), perfilam-se, como num *afresco* ou em vasto políptico, doze figuras luxuosamente paramentadas. São seis homens e seis mulheres, o mundo dividido em duas partes iguais, o que seria, mais uma vez, verdade se... parte das figuras masculinas não se colocasse, pela vestimenta, pelos adornos e pela pose, num lugar de transição (e transação) sexual, assim como que a enunciar um “terceiro sexo” (não excluído)! O espectáculo referirá, no seu decurso, várias vezes o jogo de Sodoma, mas vamos deixar em suspenso este filão para posterior discussão...

A cor dominante, nessa primeira cena e na imagem de marca do espectáculo, é o vermelho, cor simbólica do pecado. A cor do ouro pertence à parcela de humanidade muda deste espectáculo, Adão e Eva negros, que podem ter saído do par Camilote/Maimonda, do *D. Duardos* (1521), ou podem ser a memória da representação pulsional do Figurante que, na Baixa Idade Média, tinha o seu papel garantido nos espectáculos e procissões (Reckert, p. 41), e, aqui, para além de contraponto edénico às relações amorosas distorcidas pela civilização, é também um dos fios condutores de

uma narrativa que só seria alegre se... não tivesse como pano de fundo (negro) o colonialismo e a opressão (última cena).

Doze figuras, dizia eu. E porquê doze? Porque é o número exacto das figuras de *Auto da Festa*. (E dos apóstolos da Última Ceia). Mas avancemos.

Se pensarmos que deste políptico inicial, que se porá em movimento, sairá a primeira cena falada do espectáculo que é uma cena retirada justamente de *Auto da Festa*<sup>1</sup>, e se atentarmos ainda que esta peça, não incluída na *Copilação* de 1562, mas descoberta, pelo Conde de Sabugosa, numa antologia de “Curiosidades” guardada na sua Biblioteca de família – que viria a publicar a peça, em edição facsimilada e em português corrente, num volume cultamente comentado de 1906, de que consegui uma cópia em alfarrabista por 600 escudos!—é, como disse Stephen Reckert, um *remake*, uma composição de sketches diversos, um **divertimento** para apresentação em casa de particular, então encontramos nesta citação inicial a “captatio benevolentiae” de Maria Emília Correia, que assim justifica a sua “escrita” e, visualmente, a filosofia do seu espectáculo sobre o amor e o desencanto de amar.

Aliás, de um determinado conceito de **divertimento** – *ridendo castigat mores* – bem ao estilo vicentino, se trata aqui, pois, se os espectadores se recordam, todas as peças de que directamente – pois há referências por via sugestiva a outras peças – foram retiradas as cenas ou “sketches” que compõem a linha de narrativa verbal do espectáculo (Auto da Festa, Feira, Físicos, Fadas, Agravados, Farelos, Horta, Lusitânia, Inês Pereira e Inverno), verificarão que a matéria seleccionada é sobretudo constituída por **sátiras ou comédias satíricas** (Festa, Físicos, Agravados, Farelos, Horta, Inês Pereira), por **divertimentos ou galas** (semelhantes às *masques*) (Fadas ou da Feiticeira, Inverno e Lusitânia) e, só num único caso, por material, bem profano, a cena dos maridos que vão à Feira vender as mulheres, retirado de uma peça incluída nas **peças religiosas**, o *Auto da Feira* (1528?)<sup>2</sup>. Mas a matéria de riso é tanto neste espectáculo de Maria Emília Correia quanto na obra de Gil Vicente, que chegou a levar teatro para mostrar aos grande de Bruxelas (talvez *Jubileu de Amores*, em 1531 ou 32), o que o tramou com a Inquisição, uma arma de dois gumes....

---

<sup>1</sup> Datação aproximada por este auto incluir, em exercício de auto-citação, uma cena retirada de *Templo de Apolo* que é de 1526.

<sup>2</sup> Adopta-se aqui a classificação alargada de Laurence Keates que não considera o evolucionismo classificativo de utilidade analítica.

Vejamos, agora, como o espectáculo **fala do amor** (pois que de sexualidades fala também mas por outros meios que não por palavras).

2. Então, depois de “mostrado” o friso dos “amadores” representando, talvez, um Portugal folião embriagado com o ouro do Brasil, o bailado das relações amorosas, encenado numa sequencialização processional de episódios ou como desfile de tipos e situações, é como segue:

1° **Uma velha cidadina** quer casar com o Rascão e acaba por ter de se remediar com o Vilão;

2° Os **dois casais rurais** de Lavradores defendem os pontos de vista de homens e mulheres sobre o casamento; os homens tentam pôr as respectivas mulheres à venda; as mulheres vêm pô-los no lugar; eles partem mas jurando que hão-de voltar para foliar com as cachopas da aldeia;

3° o fantasma de uma moça nova aflige um **enamorado e velho Clérigo**; Brásia Dias trata-o com mezinhas; os Físicos mostram a sua incompetência em tratar este mal de amor sem remédio, pois é um velho a amar uma Menina aqui “personificada” por Branca de Niza que transita entre bastidores e cena e entre autos.

4° Uma Feiticeira, **Genebra Pereira**, “solteira, já velha amara, sem marido e sem nobreza”, “que sempre quis ser solteira, por mais estado de graça”, prova ao Rei que os seus truques, com quarenta anos de experimentação, são obras de piedade para mulheres mal casadas, namorados sem conforto, alminhas de frades e freiras que morreram por amor, homens solteiros casadoiros, frades excomungados e, quem sabe, para os presentes na sala?

5° Um precioso Fidalgo de grande aviso, **Colopêncio**, que se lamenta por um “grande amor que deu nele” e “vem agravado”; é antepassado de António Variações;

6° **Aires Rosado faz uma “serenata à chuva” a Isabel**; os gatos e cães e a Velha mãe são oponentes;

7° **Um Velho ama serodiamente** uma juvenzinha que o repele (em mais um caso de amor pedófilo em Vicente);

8° **Lediça**, filha refilona de uma família judia, toma conta do irmão (de 8 dias?) e é cortejada por um **Cortesão interesseiro** e cobarde (“Eu vou-me, vosso pai vem”) com palavras enganosas; a Mãe, mais simpática do que a mãe de Isabel, chama-a à razão; o Pai põe ordem na casa com rudeza;

9º **Inês Pereira**, filha de uma mulher de baixa sorte de Tomar, muito fantasiosa e pouco amiga do lavrar, casa com o Escudeiro pelintra (que retrata em monólogo a “Moça de vila”) que parece uma coisa e sai outra; Inês acaba por ir buscar Pero Marques para casar, matuto que despreza e a quem dá tratos de polé;

10º uma **Velha aceita o cruel trato de um moço** que lhe promete casamento se ela se atrever a atravessar uma montanha gelada sem roupa; morre, claro, gelada!

Em síntese: Maria Emília Correia construiu uma narrativa circular, da Velha aluada (mas pragmática) de *Auto da Festa*, para a Velha suicida de *Triunfo do Inverno e do Verão*, tendo por esteio um feixe de relações disfóricas: casados infelizes, velhos babosos, velhas aluadas ou solteironas (como a Genebra que só pode ser bruxa) e fidalgos suspirosos; os pares Lediça-Cortesão e Inês Pereira-Escudeiro mostram o engano das falas mansas amorosas que conduzem à violência doméstica; só os casais constituídos pela Velha com o Vilão e por Inês Pereira com Pero Marques são exemplos únicos de concretização!

Mas esta concretização exclui a paixão física, exclui o respeito, restando o interesseiro feminino. Será esta a felicidade possível de que nos fala este “Serviço” prestado ao debate sobre os “Amores”? Estaria já este o desencanto no teatro circunstancial de Vicente? Ou será mesmo este o sentido do amor, Dr. Allen Gomes?

Lisboa, 8 de Fevereiro de 2005

#### Bibliografia de apoio

Araújo, Renata de, *Lisboa, a Cidade e o Espectáculo na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

Bernardo, José Augusto Cardoso Bernardes, *História Crítica da Literatura Portuguesa (Humanismo e Renascimento)*, Lisboa, Verbo, 1999.

Cruz, Maria Leonor García da, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos. Leitura Crítica num Mundo de «Cara Atrás» (As personagens e o palco da sua acção)*. Lisboa: Gradiva, 1990.

Keats, Laurence. *O Teatro de Gil Vicente na Corte*. Lisboa: Teorema, 1988.

Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe (org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2000. Ver entrada “Auto” de O. Mateus.

Mateus, Osório. *Teatro em Portugal até 1500: Bibliografia*. Lisboa: Cosmos, 1991.

--. *Vicente*, Coleção dirigida por, 6 vols., Lisboa, Quimera, 1993.

Palla, Maria José, *Do Essencial e do Supérfluo: Estudo Lexical do Trajo e Adornos em Gil Vicente*, Lisboa, Estampa, 1997

Pratt, Óscar de. *Gil Vicente. Notas e Comentários*. Lisboa: Livraria Clássica, 1931.

Reckert, Stephen. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Roux-Lanier, Catherine et alii, trad. de Ana Rabaça e Alexandre Emílio, *A Cultura Geral de A a Z*, Lisboa, Plátano, 2001.

Saraiva, António José, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Bertrand, 1981.

Teyssier, Paul, *Gil Vicente: O Autor e a Obra*, trad. de Álvaro Salema, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

Vicente, Gil, *Auto da Festa, Obra Desconhecida com Uma Explicação Prévia pelo Conde de Sabugosa, Sócio Efectivo da Academia Real das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1906.

---, *Tragicomédia de D. Duardos*. Trad. de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 1996. Idem, Programa do espectáculo, enc. Ricardo Pais.

--, *Obras de Gil Vicente: Autos, Farsas, Comédias, Tragicomédias, Obras Várias, Contribuições para o Conhecimento das Obras de Gil Vicente*, Porto, Lello & Irmão, 1965.