

OS ENUNCIADOS DIDASCÁLICOS NA “COMPILAÇÃO” DE 1562

JORGE A. OSÓRIO*

Pesem as deficiências de que a primeira edição conjunta das “todalas obras de Gil Vicente” pode ser acusada com razão, há sempre que ter presente, na abordagem das questões relacionadas com o teatro vicentino, que sem a impressão preparada por João Álvares entre 1561 e 1562 não fariamos ideia cabal do que havia sido esse teatro, apesar de o seu autor ter permanecido activo na corte portuguesa ininterruptamente entre 1502 e 1536, a darmos crédito às datas conhecidas¹. Podemos desconfiar da “autenticidade” textual do conjunto publicado, realçando — e porque não dizer também: empolando — a intervenção do filho Luís Vicente em “apurar” as “obras” do pai de forma apressada e pouco escrupulosa; está foi a visão de I. S. Révah, que convém matizar. Mesmo assim, sem a *Compilação* de 1562 ficaríamos com uma visão nebulosa de Gil Vicente, porque provavelmente nem disporíamos também da impressão feita em

* Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

¹ As linhas que se seguem não visam mais do que deixar algumas anotações possibilitadas pela recente, mas tão oportuna, disponibilização em fac-símile das edições de 1562 e de 1586 da *Compilação: As Obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, 5 vols., Lisboa, Centro de Estudos de Teatro / INCM, 2002; os vols. III e IV contêm os fac-símiles. As citações e remissões para textos vicentinos far-se-ão, salvo indicação em contrário, por esta edição. Por comodidade de consulta, será indicada a página desta edição e não a foliação do fac-símile. Foi também utilizado o CD-ROM *Gil Vicente. Todas as Obras*, “Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses-07”, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

1586 por André de Burgos, mas só de alguns poucos textos publicados em edições avulsas, do tipo de folhetos de cordel, para além das composições insertas no *Cancioneiro Geral* de 1516. Basta lembrar que são escassíssimas as informações sobre o dramaturgo e que mesmo na notícia do nascimento de D. João III em 1502, feita por um cronista cuidadoso como Damião de Góis, nada se diz da apresentação do “auto de uma visitação” preparado por Gil Vicente para o efeito, não obstante a “novidade” que ele significava como linguagem de celebração de um filho de reis destinado a ser rei do Império, ou seja, como forma de transferir o modelo de celebração religiosa do nascimento do Menino no Natal para o nascimento profano de um príncipe em inícios de Junho, “invenção” essa que emerge na edição de 1562 com uma anotação que devia – nada impede conjecturá-lo – estar registada no caderno manuscrito do próprio autor². E de facto, tanto quanto se sabe, foi “cousa nova em Portugal”³. O mesmo quanto a Pero de Alcáçova Carneiro, que, ao noticiar o casamento “por palavras de presente” da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel e de sua segunda mulher D. Maria, com Carlos III de Sabóia em 7 de Janeiro de 1521, não acrescentou coisa alguma sobre as festividades levadas a cabo em Agosto seguinte para assinalar a sua partida de Lisboa, em que se representou a “tragicomédia” *Cortes de Júpiter*⁴. O mesmo mais tarde quando do nascimento do príncipe

² Apesar de os verbos dos segmentos paratextuais que, na *Compilação*, enlaçam a sequência entre os três primeiros autos se encontrarem na terceira pessoa do pretérito perfeito próprio da narrativa histórica e apesar de nada existir neles que sustente, *objectivamente*, seja a autoria do próprio Gil Vicente quanto a esses enunciados, seja a sua participação como actor, como defendeu Óscar de Pratt, a verdade é que também nada existe que sustente, *objectivamente*, que a redacção dessas indicações se deva a Luís Vicente. Além disso, há que ter em conta que a crítica vicentina tem-se preocupado muito em projectar sobre a *Compilação* como construção literária pontos de vista e exigências a que esta não pode nem poderia responder. Isto não invalida a pertinência de problemáticas interpretativas como as de Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983, em particular pp. 201ss.

³ Na trova 186 da sua *Miscelânea*, Garcia de Resende revelou um sentido crítico notável entre os seus contemporâneos, ao vincar a natureza “eloquente” das “representações” vicentinas e ao caracterizá-las “de mui novas invenções”. O termo “visitação” reveste-se de uma ambiguidade insanável neste caso, que a didascália do auto já reflecte: não é rigorosamente obra “devota” por não corresponder a “festa” litúrgica, mas não deixa de ser um “auto de visitação” a um nascimento; o “apenas” com que Albin Edward Beau o caracterizou (*Estudos*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1959, p. 84) é redutor, porque nesse acto de “visitação” está incluída uma carga semântica importante do teatro vicentino na corte portuguesa, de valorização ostentatória e propagandística de eventos significativos como, por exemplo, nascimentos e casamentos.

⁴ Cf. *Relações de Pero de Alcáçova Carneiro conde de Idanha do tempo que ele e seu pai, António Carneiro, serviram de secretários (1515 a 1568)*, ed. de Ernesto de Campos

D. Manuel, que nasce em 1 de Novembro de 1531 envolvido pela ansiedade de D. Catarina ter um filho varão para ser herdeiro do trono⁵.

Desconheceríamos, por exemplo, aquelas peças que, pela sua natureza espectacular, foram altamente significativas no momento da representação, mas não podiam cativar o interesse de leitores, que não seriam necessariamente os espectadores que haviam constituído o público inicial e primeiro destinatário delas. Algumas dessas peças, pela sua linguagem cénica, musical, coreográfica, de forte apelo à fantasia⁶, representaram, de certeza, pontos altos da vida palaciana, mas não se prestavam a uma difusão em texto impresso, junto de leitores pertencentes a um mundo diferente daquele a que elas se destinavam. É por isso que devemos também ter alguma prudência quanto ao âmbito a atribuir ao lexema “vulgo” na didascália de *Quem tem farelos?* ou ao sujeito indeterminado de “chamam” no *Auto da Índia*, querendo ver neles uma referência a uma opinião pública abrangente, quando poderá não ter sido assim; bastará ter em conta que, no interior da *Compilação* de 1562, são menos de metade os autos que vêm nomeados por um título na respectiva didascália; na edição de 1562 o leitor tinha de recorrer à “Taboada” inicial para conhecer as designações com que cada uma das obras (e no caso do primeiro auto, nem isso) era titulada, o que

de Andrada, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1927, pp. 203-204. Deve, aliás, notar-se que os nascimentos dos dois filhos do terceiro casamento de D. Manuel, o infante D. Carlos, nascido em Fevereiro de 1520, mas falecido “de bexigas e de sarampo” pouco mais de um ano depois, e a infanta (também) D. Maria, nascida seis meses antes da morte do monarca, não mereceram celebrações festivas particulares, ao contrário do que vai suceder, com certa frequência, no tempo de D. João III (cf. Jorge A. Osório, “A “Compilação” de 1562 e a “fase manuelina” de Gil Vicente”, in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, XIX, Porto, 2002, p. 211ss.).

⁵ Já o sublinhou Carolina Michaëlis nas suas *Notas Vicentinas Preliminares duma edição crítica das Obras de Gil Vicente. Notas I a V*, Lisboa, Revista “Ocidente”, 1949, p. 28ss.

⁶ O assunto já mereceu argutas observações de Óscar de Pratt, *Gil Vicente. Notas e comentários*, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970, p. 41; também Leif Sletsjõe, *O Elemento Cénico em Gil Vicente*, Lisboa, “Casa Portuguesa”, 1965 deixou algumas anotações a reter. Mas a bibliografia sobre este assunto é vasta, o que revela a enorme presença que o teatro vicentino ocupa nos públicos mais recentes; cf. Maria Idalina Resina Rodrigues, “Auto da Barca do Inferno”: os textos e os públicos”, in *Critique textuelle portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, p. 131; Christine Zurbach, “Dramaturgia para uma “Farsa do Juiz da Beira”: do teatro ao/no paço”, in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 92. Um dos casos mais significativos para o público coevo foi certamente o *Auto dos Quatro Tempos*, representado em capela, como informa a didascália, parco em epígrafes, mas rico de partes cantadas; cf. Eugénio Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 79.

nos aponta para uma flutuação designativa que nada tinha de inédito ao tempo.

Além disso, a motivação para que o *corpus* vicentino fosse disponibilizado de forma mais vasta através de uma impressão dificilmente teria origem no próprio público palaciano que o conheceu (raramente um auto terá sido representado mais do que uma vez) pela representação teatral em si mesma, pensada e realizada precisamente para esse auditório. Um livro de “autos” fortemente marcados por circunstancialismos concretos não se revestia precisamente da mesma dignidade que um conjunto de composições poéticas da autoria de fidalgos de corte, como sucedia com o *Cancioneiro Geral* de 1516. Não esqueçamos que, no seu prólogo, Garcia de Resende sublinha a intenção de contribuir para a celebração do príncipe, recolhendo e publicitando “feitos” colectivos relativos à “arte de trovar” em que muitos homens de palácio participaram, como o próprio Gil Vicente, para dar uma imagem grandiosa da *dignitas* do rei e da sua corte. Os motivos para imprimir o *Cancioneiro Geral* não podiam funcionar exactamente da mesma maneira para o caso de autos “teatrais” que, por muito admirados que tenham sido no momento da sua apresentação – e por muito doutrinários que também tenham sido –, eram parte de uma linguagem eufórica mais ampla, tendo funcionado quase sempre como peças complementares de cerimónias mais vastas. O seu papel consistiu, na maioria dos casos, em serem elementos da festa cortês, ela mesma constante de outras formas de linguagem.

Deste modo, podemos perspectivar três tipos de público para as peças vicentinas:

- a) o público de corte, para quem a “obra” foi pensada e realizada teatralmente, uma ou mais vezes; esse público *assistiu* à representação das vozes, dos gestos, das músicas e movimentações cénicas, do efeito dos adereços, no quadro de uma “actualidade” muitas vezes irrepetível;
- b) o público leitor de algumas mas muito poucas peças cujo *texto* tenha sido impresso em momento relativamente contemporâneo; foi o caso do *Auto das Barcas*, hoje o único atestado com segurança, mas de certeza também de peças como a *Inês Pereira*; isto deixando de lado os hipotéticos, mas necessariamente reduzidos, leitores a quem o autor cedesse os cadernos manuscritos ou, ainda mais improvável, cópia ou “treslado” de algum deles;
- c) o público leitor do conjunto saído em 1562, certamente já um público descontextualizado em relação ao momento caiológico da realização primitiva, que recebia esse *corpus* num contexto já bem distinto em termos de circulação impressa de literatura dramática como era o da segunda metade do século XVI entre nós, muito mais dinâmica do que nos primeiros quarenta anos desse século.

São três situações bem distintas, que implicaram estratégias de publicação e de recepção também diversas. Mas a última, a que diz respeito à *Compilação* de 1562 (história diferente será a da edição de 1586), ganha relevo especial porque, diga-se o que se disser, dependemos em larguíssima escala dela para contactarmos com os textos vicentinos, resultado de uma longa e genial actividade de um autor sobre o qual pouco ou nada sabemos.

Deixando de lado questões insolúveis (e algumas sem relevo particular, como a da naturalidade do autor; muito mais importante seria conhecer o ambiente onde adquiriu a competência cultural, literária e retórica que patenteia, porque nem tudo deve ter sido apreendido na convivência da corte), não podemos esquivar-nos à evidência de dois pontos:

- a) Luís Vicente (não obstante sua irmã Paula Vicente conhecer um ambiente de saber erudito) não era um filólogo que tivesse do texto uma visão científica, o que não diminui responsabilidades na apresentação do texto, se bem que não saibamos medir o grau de intervenção dos participantes no trabalho de composição e impressão do texto, de que há, aliás, sinais nos impressos;
- b) existiu um *original* para impressão em estado manuscrito, talvez pelo menos em parte aquele “livro grande” para onde Gil Vicente começara a copiar à mão, reescrevendo-os por conseguinte, os textos de forma arrumada, isto é “ordenada” e adequada à impressão – a iteração “ajuntou [...] ajuntara” reporta-se, certamente, tanto ao acto de juntar, como ao trabalho literário de organizar –, tarefa que não pôde realizar a não ser numa extensão pequena do seu *corpus*; falta saber se o acto de juntar do filho (“A este livro ajuntei as mais obras que faltavam”) consistiu também na cópia dos restantes textos, continuando materialmente o “livro” do pai, ou se se limitou à formação de uma espécie de “dossier” com os manuscritos particulares de cada auto que foi entregue na oficina de João Álvares, ficando mesmo assim na obscuridade o sentido que se deva dar ao lexema “cancioneiro” constante do “Privilégio” régio de 1561, não do ponto de vista do modelo literário, mas no plano da materialidade do “livro”⁷.

⁷ Na edição de 1586 há também um privilégio datado de 14 de Fevereiro desse ano, mas o sintagma “livro e cancionero” de 1562 fica reduzido ao lexema “livro”: “o liuro de Gil Vicente, de que na dita petição faz menção”. No entanto, o trabalho de “apurar” não pode ter sido exclusivo do filho, porque o próprio autor teve necessariamente de preparar os textos que copiou para impressão, como aliás sucedeu com o *Auto das Barcas* impresso em folheto entre 1517 e 1518, cujo texto ele mesmo “corrigiu”. Sobre esse material manuscrito trabalharam os compositores na tipografia; no final, como era corrente, foi posto de lado ou destruído.

Nestas condições, com os elementos de que dispomos será difícil assacar a Luís Vicente a responsabilidade por todo o rol de defeitos textuais da *Compilação*, não podendo mesmo garantir-se que o esquema classificativo básico do conjunto não tenha sido delineado pelo pai. Por outro lado, e como mostra a publicação recente dos fac-símiles de 1562 e de 1586, a par dos de edições avulsas, há sinais claros de intervenções no momento do trabalho tipográfico, conforme a compaginação entre exemplares diferentes da mesma edição evidencia.

18

Estamos, deste modo, diante de um caso de obra impressa de que não restam quaisquer manuscritos, autógrafos ou apógrafos, ou seja, um caso típico de *bibliografia material*, no sentido de *bibliographie matérielle* por que foi traduzida a expressão *physical bibliography*, aplicada especificamente à ciência dos textos conservados em livro impresso⁸. Trata-se aí de compagnar, minuciosamente, exemplares de uma mesma edição, que podem apresentar diferenças textuais significativas por subtis que se ofereçam, resultantes de intervenções introduzidas ao longo do processo tipográfico, tomando o termo *edição* o sentido de conjunto de exemplares de um livro impressos a partir da mesma composição tipográfica, a qual pode englobar diversas *emissões* e *estados* variados do mesmo texto⁹.

No caso vicentino, afigura-se pouco concebível que, tratando-se de textos inicialmente destinados à representação espectacular e que em muitos casos envolviam um número elevado de figurantes – e notemos que a técnica fundamental da concepção dramática vicentina assentava bastante na utilização de muitas figuras em cena, na forma de cortejo, processo que lhe permitia inculcar um dinamismo grande à cena, com

⁸ Cf. Roger Laufer, *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse, 1972, p. 99ss.

⁹ Segundo a definição de Wallace Kirsop, *Bibliographie matérielle et critique textuelle. Vers une collaboration*, Paris, Lettres Modernes, 1970, p. 32, n. 37; deste ponto de vista, deve falar-se de *exemplar ideal* na acepção do exemplar que representa a intenção última do impressor, no seu trabalho de colaboração com o autor ou o livreiro, no momento de colocação no mercado de uma edição. Um caso bem elucidativo desta problemática é o do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em cujo processo tipográfico foi necessário intervir para aumentar uma tiragem inicialmente demasiado pequena para satisfazer as expectativas de um público interessado em possuir um *cancioneiro* de poesia cortês; vd. Ivo Castro; Helena Marques Dias, «A edição de 1516 do “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende», in *Revista da Faculdade de Letras*, IV, Série, n.º 1, Lisboa, 1976-1977, p. 93ss. Mas também a *edição* de 1562 da *Compilação* levada a cabo entre Coimbra e Lisboa ao longo de dois anos por João Álvares revela marcas de intervenção feitas na oficina do tipógrafo, conforme mostra José Camões na sua «Nota Prévia» ao vol. III.

certeza indo ao encontro do gosto do próprio público cortês para quem trabalhava – não tivessem existido, pelo menos em alguns casos, uma ou mais cópias do texto ou de partes dele, para preparação dos actores. E temos mesmo de admitir a existência de algum manuscrito musical, para casos como o da cantiga para a qual o autor compôs propositadamente a música¹⁰. Todos esses elementos fizeram parte de estados textuais a montante dos primeiros, nomeadamente da *Compilação* de 1562, aliás de acordo com os modos e hábitos do trabalho editorial e tipográfico em uso ao tempo. Ou seja, o “livro grande”¹¹ a que alude Luís Vicente destinava-se a ser um “original de autor” que seria entregue para servir de base ao trabalho dos compositores na oficina do impressor.

Aliás é o que aconteceu com a edição avulsa do *Auto das Barcas*, o primeiro texto dramático que o autor fez divulgar para um público que excedia o inicial; para isso, ele mesmo “corrigiu” o texto, usando no colofão do folheto uma fórmula que indicia a sua intervenção sobre a obra de forma a prepará-la, em termos de arrumação das suas unidades, da indicação de entrada das vozes em cena, da inserção de rubricas didascálicas, da inclusão de uma apresentação em forma de “argumento”, para ser legível por leitores. E quando D. João III lhe terá “mandado” que juntasse e preparasse o conjunto dos seus textos para publicação, tendo em conta não tanto talvez a evocação do fulgor das representações, algumas feitas a trinta anos de distância, mas a doutrina “devota” que em muitos deles era possível encontrar, tirando daí uma utilidade doutrinária evidente, quando tal sucede Gil Vicente teve de proceder como muitos outros autores de composições em verso: juntar os textos, ordená-los de acordo com um esquema organizativo, copiá-los, introduzindo necessariamente correcções, variantes de autor, etc. Ou seja, um trabalho absolutamente corrente ao tempo; o nosso drama é que não dispomos de sinais nem de testemunhos sobre essa fase¹². Para além das desconfianças que

¹⁰ Importa sublinhar a anotação desse propósito, porque, na maioria dos casos, os textos se limitam a indicar, pelo *incipit*, a identidade da composição e respectiva música ou dança, claramente inscritas na competência do público assistente. Sobre a enorme importância da música como elemento orgânico do teatro vicentino, cf. Manuel Morais, «Música para o Teatro de Gil Vicente (fl. 1502-1536). Canções profanas: vilancetes, cantigas, romances, ensaladas e chançonetas», in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 107.

¹¹ Como é evidente, nestas páginas lê-se este segmento do prólogo de Luís Vicente como “em um livro grande / parte delas” e não “em um livro / grande parte delas”.

¹² Há que ter em atenção que, apesar de Gil Vicente ser contemporâneo da iniciativa régia de solicitar a autorização para se instituir uma Inquisição no reino, todo o seu teatro é anterior a ela; as razões por que a edição de 1562 surgiu sem intervenção inquisitorial

tudo isto tem gerado, há que ter ainda em conta que João Álvares deve ter posto algum cuidado na impressão do livro, buscando colmatar falhas mesmo durante o trabalho tipográfico¹³.

Ora tudo isto se reflecte na maneira como se apresentam os enunciados didascálicos, entendidos no sentido não só das informações sobre as peças teatrais do *corpus* vicentino, mas também das indicações, preceitos e descrições secundárias relativas à realização das mesmas tal como aparecem inscritas na *Compilação* de 1562.

Num texto dramático impresso, disponibilizado para leitura de um público que não se confina nem à assistência das representações nem ao leitor especial que é o encenador, para além do texto literário principal feito dos enunciados que os actores deverão realizar como vozes das figuras que representam em cena (seja meramente auditiva, como na interpretação radiofónica, seja na linguagem fílmica ou televisiva), pode existir – e é corrente que exista, mas não necessário – um outro texto secundário, da responsabilidade de uma voz que não está em cena, que é a do autor ou do editor, que através dele enuncia uma interpretação da acção dramática, feita de informações que se pretendem esclarecedoras ou orientadoras da construção que o leitor vai elaborando imaginativamente de uma realização teatral. O apelo à imaginação do leitor é necessário em casos extremos, como no do teatro clássico, na medida em que a transmissão dos textos não transportou consigo as indicações de cena. Mas também um público dos tempos vicentinos, que em diversas facetas era ainda um público do “Outono da Idade Média”, estava habituado a compensar imaginativamente os ambientes em que decorriam as acções, porque a tal o obrigavam géneros da ficção literária e poética em moda na época. Aqueles que assistiam a um “auto” – e o termo significa algo teatralmente, isto é espectacularmente, realizado e observado¹⁴ – de Gil Vicente deviam também usar de uma boa capacidade de imaginação para perceber o andamento da acção teatral que lhes era apresentada, tal como faziam quando, nos mesmos espaços, assistiam a teatralizações do tipo dos momos, de que o teatro vicentino é largamente subsidiário.

podem ter sido aquelas que Révah sugeriu de forma muito verosímil; já na impressão de 1586 são claros os sinais da “barrela” a que as obras vicentinas foram sujeitas, para usar a expressão de Carolina Michaëlis nas suas *Notas Vicentinas*.

¹³ No colofão final João Álvares reconhece ao “discreto leitor” o saber e perícia para suprir “alguns erros, assi de falhas de letras, como também alguma mudadas”, pelo que não valia a pena fazer “errata deles porque ir buscar o erro no fim do livro é cousa mui prolixa”.

¹⁴ Por exemplo no *Sumário da História de Deus* na rubrica “Apartam se do auto Adam & Eva” (III, 142), onde “auto” significa a acção teatral em curso.

Em posição diferente estava o leitor do texto impresso, sobretudo num caso como Gil Vicente, cujo teatro – com a excepção, ainda assim só hipotética, do *D. Duardos* – foi primeiro concebido para uma dada representação e só depois, em alguns casos, preparado para leitura através do impresso. Nestes casos, pôde ser disponibilizado ao leitor um conjunto de informações mais ou menos complementares do texto principal, que visaram ajudar na reconstrução mental do que seria a realização da acção em sede de espectáculo. Isto implicava uma participação da parte do leitor e um apelo a alguns saberes, por exemplo de música e de dança, na medida em que a situação mais frequente na *Compilação* é a mera indicação alusiva das composições ou do género musical em certos momentos dramáticos.

No caso da *Compilação* parece crível que o texto impresso visava fundamentalmente o leitor e não o encenador. Desta forma, os enunciados didascálicos nela existentes podem, em hipótese, ser em muitos casos vestígios de indicações constantes já nos cadernos manuscritos do autor destinados às representações dos autos, mas configuram-se fundamentalmente como enunciados que visam os potenciais leitores do volume impresso. Isto é, reflectem a preocupação do autor e de seu filho no sentido da inteligibilidade do texto; se isso foi conseguido ou se foi coerentemente conseguido, é outra questão. E se não é de pôr de lado a hipótese de que diversas rubricas intercaladas no texto impresso “congelem” a lembrança de uma particular actuação cénica, muitas outras foram concebidas de certeza tendo em vista os leitores.

Assim, partamos do ponto de vista de que as didascálias iniciais, as rubricas ou incisos didascálicos internos existem na edição impressa em 1562 para esclarecer o leitor, orientando a sua recriação imaginada da acção dramática.

O panorama destes registos de intervenção do editor na *Compilação* de 1562 não se oferece, no entanto, homogéneo, neste sentido de que o conjunto, tal como está impresso, não obedece a um critério de incisão uniforme. Há peças cujas didascálias iniciais não registam datas nem locais da representação, reduzindo-se, como no caso extremo do *Auto dos Físicos*, aliás o último da colecção, a uma mera alusão argumental, além da indicação do título. Isto poderá ser o sinal de que dos registos do próprio autor desta e de outras peças não constariam indicações dessa natureza, não havendo, desse modo, memória pormenorizada sobre as circunstâncias para que hajam sido feitas. A questão, porém, não se pode resolver no quadro da hipótese de que a memória relativa aos autos seria tanto menos precisa quanto mais antigos eles fossem, porque se há na *Compilação* peça sobre a qual o autor conservou registo das circunstâncias

de representação mas pormenorizada foi o “Auto de uma visitação” de 1502: é o único em cuja didascália se referem com pormenor diversas personalidades assistentes à representação, e não só o rei e a rainha¹⁵. Dir-se-á que isso se ficou a dever ao facto de se tratar da “primeira cousa, que o autor fez e que em Portugal se representou”, o que explicaria o cuidado em anotar no caderno manuscrito esta informação preciosa e ao mesmo tempo valorizadora da sua imagem e fama. No entanto, quando na *Comédia do Viúvo*, cuja didascália de apresentação se limita a um resumo argumental e à indicação da data, certamente errada, de “1514”, Gil Vicente faz a figura do fidalgo Dom Rosvel tirar o “chapeirão” diante do então príncipe D. João “que no serão estava”, não se fala aí (na didascália) desta presença nesse momento e local, nem de que a “comédia” fora representada ao pai, o rei D. Manuel, talvez no último ano de sua vida (I, 438).

Ora o leitor que então começasse a percorrer as folhas da impressão de 1562 deparava-se nos primeiros sete fólhos (até f. 7v) com a instituição de enunciados que pretendiam criar uma sequencialidade entre os três autos iniciais, num esboço da imagem biográfica da actividade do autor, com forte relevo para a ligação à rainha velha D. Leonor¹⁶. Poderia tratar-se da tentativa de reconstrução dos primeiros tempos do poeta feita a partir de informes registados nos seus cadernos manuscritos, convertidos em enunciados didascálicos no momento de organizar o conjunto para publicação. Na linguagem material do texto impresso, o tipógrafo individualizou esses enunciados face ao texto principal, usando caracteres de famílias distintas: góticos para o texto do auto e redondos para os paratextos. Deste modo, o utilizador e leitor do volume saído em 1562 (na edição de 1586 usam-se só caracteres redondos, se bem que de corpo diferente) era alertado mais enfaticamente para a natureza informativa ou preceptística desses enunciados, colocados na dependência de uma voz muitas vezes narradora, o que era reforçado pela utilização de formas verbais no pretérito perfeito, como que a testemunharem uma realidade efectivamente ocorrida: “Entraram certas figuras de pastores e ofereceram

¹⁵ Uma listagem de assistentes familiares directos do monarca existe também na “comédia” *Sobre a divisa da Cidade de Coimbra*, não na didascália, mas no “Argumento” dito inicialmente pelo Peregrino (III, 224).

¹⁶ Cf. Jorge A. Osório, “Sobre a organização do Livro I da “Compilação” das Obras de Gil Vicente”, in *Máthesis*, 4, Viseu, 1993, p. 35. Por exemplo, a anotação final do *Auto de S. Martinho*, o último do Livro I, mas um dos mais antigos, regista uma memória que só o autor poderia conservar: “nam foy mais porque foy pedida muyto tarde”.

[...] gostou tanto a Rainha velha [...] que pediu ao autor [...] em lugar disto fez a seguinte obra”, que vem na “taboada” como “Auto pastoril castelhano endereçado às matinas do Natal”. Há quem pense que este auto é alguns anos posterior ao Natal de 1502, mas o que importa aqui é detectar o arranjo organizativo criado na abertura da *Compilação* certamente pelo próprio autor.

Este e alguns outros momentos ao longo da edição de 1562 parecem conservar vestígios de uma memória anotada nos manuscritos do autor, diluída ou subjacente no corpo de didascálias iniciais e de rubricas de cena que acompanham os textos na sua impressão destinada ao leitor.

Tome-se como exemplo a didascália do folheto impresso entre 1517 e 1518 do inicialmente designado *Auto das Barcas*, depois localizado numa sequência de “moralidades” na zona central do Livro I, das “obras de devação”. Nesse folheto, cuja autoridade textual é enorme no caso vicentino, indica-se a autoria, esclarece-se a dimensão devota da “moralidade” solicitada pela “sereníssima e muito católica rainha dona Lianor” e regista-se o primeiro destinatário, o rei D. Manuel¹⁷. Ora, quando Gil Vicente prepara o conjunto, esquece essa memória e apega-se a uma mais recente e mais nítida: a representação feita presencialmente à rainha D. Maria, quando esta estava já perto da morte, o que, além do mais, nos impõe ver no auto uma dimensão devota mais profunda do que a simples anotação de intenções satíricas¹⁸. Nesse momento, Gil Vicente perde-se numa justificação confusamente exposta, preocupado que estava em criar uma sequência de moralidades naquela zona do Livro I, esquecido daquilo que, no folheto de uns vinte anos antes, havia feito imprimir. E não nos parece que colha de forma absolutamente eficaz o argumento de que, tendo corrigido o auto para impressão vários anos antes, teria necessariamente de o seguir no momento de organizar esse Livro I, porque ninguém pode garantir que, de facto, tivesse obrigatoriamente à sua disposição um exemplar dessa edição *princeps*; não seria o único caso no século XVI¹⁹.

¹⁷ Apesar de ser indiscutível o valor do texto avulso deste auto, há que ter em conta que a impressão não se reveste de um cuidado extremo; cf. I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. I – Édition critique du premier “Auto das Barcas”*, Lisboa, Bibliothèque du Centre d’Histoire du Théâtre Portugais, 1951, p. 128.

¹⁸ Este auto e o primeiro de 1502 são os únicos casos de referência a esta Rainha, segunda mulher de D. Manuel, que deu à luz nove filhos. Pode ser mera coincidência, mas as didascálias destas duas peças assinalam o início e o fim do seu tempo como rainha.

¹⁹ A questão é complexa: se, como é possível admitir, os textos dos autos se encontravam nos cadernos do autor que continham e conservavam o texto destinado a uma

Por outro lado, o caso da “tragicomédia” de *Dom Duardos* mostra-nos como o campo bibliográfico podia não ter o mesmo desenho do campo literário. Um folheto, não datado, mas impresso no século XVI, e a segunda edição da *Compilação* em 1586 oferecem um texto que não coincide em vários pontos e sobretudo no que à didascália de *acesso* diz respeito, com o da edição de 1562. Tudo aponta para que deva ter havido duas redacções da obra, coisa natural; a edição avulsa nada diz sobre as circunstâncias da representação, se de facto o auto foi inicialmente pensado para ser representado. Mas a edição de 1562 informa que o foi a D. João III, sem indicar a data. Disporia Luís Vicente de algum exemplar da outra redacção, ele que deixa implícito que não pôde deitar a mão à totalidade dos autos do pai? É que não se tratava de uma peça qualquer: em 1562 surge a abrir o Livro III, das “tragicomédias”, designação que parece pretender revestir-se de certa dignidade literária (e também nada nos diz que Gil Vicente a não tenha escolhido, ao elaborar o organigrama da “compilação” das suas obras, apesar de nunca ter utilizado a palavra nos textos conhecidos), adequável a um momento de elevada solenidade como pretendia Carolina Michaëlis²⁰.

Já no caso do folheto do *Breve Sumário da História de Deus*, a que anda ligado o *Diálogo sobre a Ressurreição*, pode tratar-se mais de dependência face a 1562²¹. Embora a empaginação do folheto avulso não coincida com a da *Compilação*, a didascália de apresentação é a

dada representação, a partir de que cópias se terão feito impressões de folhetos avulsos cuja iniciativa não remonte à vontade do próprio dramaturgo? Por exemplo, para além dos autos conservados em Madrid, publicados em 1922 por Carolina Michaëlis, há que ter em conta os títulos referidos nos índices expurgatórios; cf. também Arthur L. F. Askins, «Notes on Pre-1536 Portuguese Theatrical Chapbooks», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, p. 302, em especial pp. 305-307. Mas poderemos interrogar-nos ainda a partir de que cópias se terão feito as leituras e representações a que Luís Vicente alude no seu prólogo na edição de 1562, que tanto agradariam ao jovem D. Sebastião.

²⁰ *Notas Vicentinas*, cit., p. 523; aliás a matéria cavaleiresca fazia parte da cultura ficcional, mas também doutrínaria (cf. Isabel Penha Dinis de Lima e Almeida, *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras, 1998) que Gil Vicente soube aproveitar; vd. Aníbal Pinto de Castro, «As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria», in *Gil Vicente 500 anos depois*, Lisboa, INCM, 2003, p. 13; também Thomas R. Hart, *Gil Vicente. “Casandra” and “Don Duardos”*, Londres, Grant and Cutler, 1981, cap. VII, «From Primaleón to Don Duardos», p. 64.

²¹ A página de rosto do folheto recupera elementos ornamentais que estão também na edição de 1586 da *Compilação*, embora revelando um menor cuidado tipográfico; ed. J. Camões, vol. IV.

mesma, incluindo a nota de que a representação se fez na presença de D. João III e de D. Catarina – e a edição de 1562 anota diversas vezes a presença de D. Catarina a par do rei seu marido, coisa que não sucede com os autos da fase manuelina do tempo de D. Maria, de onde, exceptuando o caso do *Auto da Barca do Inferno*, estão ausentes referências à sua presença²² –, o que a insere no grupo de peças que, pelo menos no que diz respeito ao enunciado do *accessus*²³ introdutório, convergem com 1562. Assim acontece também com o *Auto de Inês Pereira*, diferindo as didascálias no facto de a de 1562 incluir uma alusão a “certos homens de bom saber”, ausente da do folheto avulso, expressão que talvez se possa interpretar como pretendendo sugerir uma valorização literária do autor²⁴.

No entanto, não devemos nem podemos atribuir às didascálias introdutórias nem às rubricas ou epígrafes inseridas ao longo do texto

²² Sobre a figura desta tão discreta quanto importante segunda esposa de D. Manuel, terceira filha dos Reis Católicos, que daria ao monarca português os filhos que foram determinantes para a vida política e cultural a partir de 1522, vd. Maria de Lurdes Fernandes, «D. Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso», in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, XX-1, Porto, 2003, p. 105; a Autora chama a atenção para o facto de a influência desta Rainha ter sido bastante maior do que parece, nomeadamente sobre o ambiente em que a primeira fase do teatro vicentino se desenrolou; aliás a importância das rainhas na corte foi enorme, como depois sucederia com D. Catarina; da mesma Autora, cf. «Literatura moral, discursos jurídicos. Em torno dos “privilégios” femininos no século XVI em Portugal», *ibidem*, XVII, Porto, 2000, p. 403.

²³ Pode tomar-se o termo, próprio da crítica literária medieval, num sentido um pouco alargado, de introdução que comporta dados relacionados com o autor e informações argumentais sobre a obra.

²⁴ Note-se que uma idêntica alusão existe na *Compilação* a propósito do “Sermão” de 1506, pregado para celebração do nascimento do infante D. Luís. Importa anotar a dimensão “teatral” de toda a obra vicentina, neste sentido de que se trata de discursos vocacionados para uma relação directa (incluindo certamente a paráfrase ao Salmo *Miserere mei, Deus*) com um alocutário definido como ouvinte assistente; assim sucede com o “Sermão”, mas também com a “Carta” em prosa sobre o tremor de terra de 1531, peça de uma disputa com “os frades de cá” (Santarém) centrada na interpretação a dar ao acontecimento; ambos estes textos desapareceram da edição de 1586; para o segundo, vd. Elisa Nunes Esteves, «Um auto de Gil Vicente enviado a D. João III», in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 58. Nesta perspectiva se devem ainda considerar não só as composições incluídas no *Cancioneiro Geral*, mas também os dois textos de teor político, um o “pranto” à morte de D. Manuel e outro, mais significativo ainda, o “romance” feito “quando foi levantado por Rei el-Rei D. João, o terceiro”, que Margarida Vieira Mendes leu, perspicazmente, como “espelho de príncipes”; cf. «Gil Vicente ‘speculum principis’», in *Revista da Faculdade de Letras*, 13/14, 5.ª Série, Lisboa, 1990, p. 329.

um relevo filológico que não têm. Trata-se de elementos paratextuais²⁵, que interessam mais para a perspetivação do texto face à entidade do leitor do que dados pertinentes para o estabelecimento do texto autêntico em termos de crítica textual.

Podemos interrogar-nos sobre quem terá redigido as didascálias que acompanham os autos vicentinos nos diversos impressos conhecidos²⁶; e podemos, e talvez devamos, considerar que o arranjo do Livro I do conjunto saído em 1562 corresponde, pelo menos, ao trabalho a que o autor se havia começado a dedicar já no final da vida. Mas dois pontos é imperioso ter em conta.

26

Em primeiro lugar, o confronto, quer do ponto de vista da empaginação quer do ponto de vista da fixação dos enunciados frásicos, entre textos de impressos avulsos e a *Compilação* de 1562, nos casos em que tal é possível, não fornece elementos válidos para um estudo de natureza filológica; na verdade, casos como o *Auto das Barcas* ou a *Inês Pereira* revelam-nos um maior cuidado em fazerem acompanhar o texto com rubricas informativas sobre momentos da acção dramática, tendo em vista que o auto se destinava, nesse suporte impresso que era o folheto, à leitura, mas as didascálias de introdução omitem dados que aparecem na edição de conjunto (e que talvez não interessassem para a leitura individual do auto).

Em segundo lugar, há situações na incisão tipográfica das rubricas didascálicas que evidenciam a natureza relativamente marginal das rubricas de cena. Efectivamente, os hábitos de empaginação do texto dramático implicavam, desde o século XV, a regra de se introduzirem didascálias, mais ou menos densas ou lacónicas, além de que desde tempos anteriores se tinha o cuidado de indicar os nomes das personagens²⁷. Ora em alguns pontos da edição de 1562 da *Compilação* podemos observar comportamentos aparentemente estranhos. Em peças do Livro I, mas não exclusivamente, encontram-se indicações didascálicas inscritas em letra de corpo pequeno ao lado esquerdo da respectiva coluna na página, as quais, nos

²⁵ Cujá importância, todavia, não deve ser escamoteada; cf. Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genebra, Droz, 1996.

²⁶ No fundo, isto equivale a validar a opinião de Carolina Michaëlis de que «as Didascálias, tanto das edições avulsas como da Copilação, são do próprio poeta»; vd. *Notas Vicentinas*, cit., p. 516, n. 25.

²⁷ Segundo o modelo de registo dos escritos narrativos; cf. Geneviève Hasenohr, «Les manuscrits théâtraux», in Henri-Jean Martin; Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990, p. 335.

folhetos avulsos ou na segunda edição de 1586, surgem inseridas correctamente no alinhamento das respectivas colunas.

Este modo de actuar tipográfico pode revelar que, em tais casos, se pode ter procedido a um aditamento já depois de a página estar composta²⁸. Um exemplo provém do *Breve Sumário da História de Deus*: a edição de 1562 imprime a uma coluna por página todo o texto em verso de arte maior (excepto um vilancete cantado por “Abel pastor”, a duas colunas) e na disputa dialogada entre Cristo e Satanás introduz, numa das respostas de Cristo, a rubrica “Diz ao pouo”, em corpo redondo pequeno do lado esquerdo das linhas com os versos «julgay pollas obras, & nam polla cor / sereis bõs juyzes» (III, 158). A impressão de 1586 inseriu a rubrica no interior da coluna, assinalando-a, como era hábito, com o sinal do caldeirão (IV, 186); a edição avulsa, porém, omite pura e simplesmente essa indicação de cena (IV, 629), perdendo-se, neste caso, uma informação interessante para o acompanhamento do leitor.

Nestas circunstâncias, devemos encarar as didascálias constantes dos impressos de autos vicentinos, e em particular da *Compilação* de 1562, fundamentalmente como indicadores que visavam a compreensão da acção dramática por parte de um leitor e não por parte de um espectador, se bem que, em diversos locais, seja difícil arrear a hipótese de que o enunciado didascálico não estivesse já, ele também, presente na representação teatral da peça. Isto porque a execução do auto diante da assistência a quem era dirigido terá obrigado, quase de certeza, em mais do que um caso à existência e a presença de uma espécie de oficial da representação²⁹, a quem podia caber a gestão do espectáculo e o acompanhamento da actividade (do trabalho) dos actores. Num caso pelo menos a confusão do impressor de 1562 foi grande, ou por incompreensão do compositor (que podia trabalhar mecanicamente, sem seguir o sentido do texto) ou por desatenção do editor, neste caso de certeza Luís Vicente. Trata-se do “argumento” dito pelo Licenciado “em prosa”, para maior

²⁸ E que tal sucedeu ao longo do trabalho de composição e impressão da *Compilação* é mais do que evidente, como assinala Ivo Castro na apresentação da edição recente e o próprio responsável, José Camões, documenta.

²⁹ A necessidade prática de um tal interveniente foi postulada por Óscar de Pratt, *Ob. cit.*, pp. 49-51. Nada se sabe do papel efectivo de Gil Vicente durante as representações; parece difícil imaginar, até pelas funções de responsável pelas “festas” palacianas em tempos de D. João III — que deviam, em boa parte, corresponder às dos organizadores dos momos —, que não estivesse presente para orientar o trabalho dos actores; a didascália do *Triunfo do Inverno* e a do *Templo de Apolo* (duas “tragicomedias”, note-se) poderiam sugerir, mas não necessariamente, a sua intervenção directa.

coesão interna e clareza, que no *Auto da Lusitânia* (uma das últimas peças de Gil Vicente) introduz uma nova parte do auto (III, 494). A impressão de 1562 apresenta este trecho em caracteres redondos pequenos, seguindo o critério de imprimir desse modo os enunciados didascálicos, quando a verdade é que o trecho é parte literária integrante da obra e não enunciado meramente paratextual.

A tradição manuscrita francesa do período final da Idade Média mostra que, a partir do século XIV, se torna hábito praticamente constante registar didascálias de acompanhamento do texto, umas vezes para assinalar os movimentos dos actores, outras para informar os utilizadores do manuscrito sobre aspectos como o vestuário, acessórios, etc.³⁰. Por outro lado, desde muito cedo o nome dos locutores é anotado com cuidado nos manuscritos, normalmente na linha em branco que precede imediatamente a sua fala. Trata-se de procedimentos de apresentação visual do texto que os impressos mantiveram, de forma geral, no caso do texto teatral em verso, adoptando-se também a inclusão da abreviatura do nome das personagens do lado esquerdo, fora da definição da mancha da coluna.

No caso da edição impressa por João Álvares em Lisboa em 1562 encontramos um procedimento de inscrição tipográfica do texto na página que obedece, com raras excepções, à seguinte regra: em letra gótica, habitual na impressão de textos em língua vulgar de literatura de fingimento, temos os enunciados das personagens, ou seja, o texto literário a cargo da voz dos actores no momento da apresentação teatral; em caracteres redondos são impressas as didascálias de abertura e algumas didascálias interiores, sobretudo em peças de teor mais narrativo, que exigem alguma informação adicional sobre o desenvolvimento da diegese³¹. Por vezes surgem, fora da justificação da mancha tipográfica, algumas rubricas de cena que, quando coincidem com as de outros impressos do mesmo auto, vêm nestes inseridas no alinhamento normal, o que parece indiciar em alguns casos terem sido acrescentadas em 1562 já em fase adiantada do trabalho de composição, como já se apontou³².

Quanto à identificação dos locutores, o processo de assinalar a entrada da sua voz é misto, ou seja, na mesma página impressa os nomes podem aparecer inseridos em letra gótica a meio da linha em branco que separa o fim da fala precedente e o começo da sua, ou então, de forma abreviada,

³⁰ Geneviève Hasenohr, «Les manuscrits théâtraux», cit., p. 335.

³¹ Isto é mais evidente nas didascálias iniciais das «comédias», que podem ser sínteses argumentais da peça, como na *Floresta de Enganos*.

³² Como efectivamente sucedeu; cf. a «Nota prévia» de José Camões ao vol. III da ed. cit..

ocupando em regra quatro espaços – três caracteres e um ponto – ao lado esquerdo da coluna. Existe, portanto, uma clara distinção entre a nomeação das personagens, considerada como fazendo parte do texto literário do autor, e as indicações adicionais de natureza didascálica impressas em redondo. Ora, como já se anotou, a segunda edição da *Compilação*, trazida a público 24 anos mais tarde por André Lobato em Lisboa³³, vem toda impressa em caracteres redondos, mas procura também manter a distinção entre texto principal e texto secundário através de uma letra de corpo maior nas didascálias, empregando-se um corpo mais pequeno para o texto e os nomes dos locutores³⁴.

Do ponto de vista tipográfico, pode dizer-se que existe um verdadeiro “gênero bibliográfico” da literatura dramática em verso e em língua vulgar, patente nas impressões tornadas mais frequentes a partir de finais da primeira metade do século. As marcas principais desse “gênero” eram as folhas de rosto com uma linguagem iconográfica feita de gravuras que ocupam praticamente a parte superior da mancha impressa, alusivas, de forma convencional, ao assunto da peça, aparecendo impressa na metade inferior da página a informação verbalizada sobre as figuras da peça ou a introdução argumental ou então o início do próprio texto, quase sempre em caracteres góticos. Nas folhas volantes de autos da segunda metade do século, a linha superior da portada é reservada, em regra, à inscrição do título da peça. De certo modo, é esta a linguagem usada na impressão do folheto que publicava, logo a seguir à sua primeira representação cortesã, o *Auto das Barcas*, com a diferença de que o título surge incluído no começo do texto correspondente à didascália argumental do auto.

Este hábito de proceder a uma empaginação do texto dramático “tradicional” utilizando-se, no caso dos livros em formatos maiores, a distribuição do texto em colunas, à maneira do que também se fazia para os cancioneiros poéticos, e recorrendo-se à gravura como orientadora – embora não necessariamente interpretadora – da leitura, reflecte-se na segunda edição da *Compilação*, que vem acompanhada de ilustrações do tipo das habituais nas edições dramáticas; ora tal não sucedia com a primeira edição, onde só os frontispícios internos de cada Livro (menos

³³ Com uma “aprovação” de Frei Bartolomeu Ferreira muitíssimo menos “compreensiva” da poeticidade de muitos textos — se bem que a obra teatral seja diferente, em termos de receitividade e performance, do poema narrativo épico... — do que aquela que manifestara catorze anos antes para a edição de *Os Lusíadas*.

³⁴ No caso da indicação abreviada dos nomes dos locutores à margem das colunas, umas vezes a abreviatura ocupa dois espaços, outras quatro espaços fora da justificação da coluna.

do último), as letras capitais ornamentadas e o preenchimento de alguns espaços em fundo de página que ficariam em branco até ao fol. 25v³⁵ e a gravura que acompanha o epitáfio da “Sepultura de Gil Vicente”, no fol. 261, documentam a utilização de elementos iconográficos na impressão de João Álvares³⁶.

De qualquer maneira, parece evidente que a apresentação impressa do texto dramático de Gil Vicente se fez de acordo com o que era habitual nos procedimentos tipográficos para este tipo de literatura; e isso já em vida do próprio autor, como patenteia o exemplar conhecido da edição *princeps* do *Auto das Barcas*.

Não se pode perder de vista que os autos vicentinos foram feitos para momentos e circunstâncias bem concretas da corte portuguesa entre 1502 e 1536, o que implica uma relação cairológica muito forte entre o auto e o seu contexto, relação essa que aparece, mas não sempre do mesmo modo nem com o mesmo rigor, nas didascálias de apresentação e nas internas. As peças vicentinas não se destinaram, como por exemplo as comédias humanistas de Sá de Miranda, António Ferreira ou Jorge Ferreira de Vasconcelos, a serem oferecidas a leitores, mas a situações teatrais palacianas, em que o próprio autor participou de certeza como organizador e até, talvez, com a sua voz presencial. Isto é, a *opportunitas* dessas peças era evidente aos olhos de todos. Daí que a passagem ao texto impresso tipograficamente tenha implicado uma intervenção específica, introduzindo-se uma distância em relação ao texto manuscrito original que nós não estamos em condições de avaliar.

Isto tem a ver com as didascálias que acompanham os autos na *Compilação* de 1562. Como já se anotou, será difícil ver em todas a permanência de indicações de cena provenientes do estado original do texto. No entanto, e na medida em que os verbos da grande maioria delas se encontram no presente do indicativo, que transporta consigo, nessas situações, uma referência que o torna ambíguo (trata-se do presente da acção diegética ou do presente da acção teatral?), em muitos casos poderá aceitar-se que essas indicações provenham das orientações dadas

³⁵ A primeira tarja horizontal aparece no fundo do fol. 7v., assinalando a sequência dos três primeiros autos, enlaçados por didascálias narrativas; a segunda no fim do *Auto de Sibila Cassandra* (fol. 13); uma terceira — uma gravura que representa a destruição da tempestade em terra e no mar — no termo no *Auto da Mofina Mendes*, no fol. 25v.; e uma última no fim do *Auto da Feira*, no fol. 37v., ou seja, numa parte reduzida do Livro I.

³⁶ A impressão levada a cabo por João Álvares não se fez de forma seguida, do primeiro ao último fólio, mas “em conjuntos dos cinco livros que a compõem, um a um”, conforma anota José Camões na «Nota prévia» ao fac-símile de 1562 (III, p. X).

pelo autor para a representação, no momento em que ela teve lugar. Mas no estado em que o texto nos é conhecido, elas surgem fundamentalmente dirigidas a um utilizador do livro e só com algum alheamento ou desatenção poderia este minimizar as informações das didascálias iniciais, historicamente marcadas.

Os enunciados didascálicos da *Compilação* podem agrupar-se em dois grandes conjuntos:

- a) os enunciados que têm uma função didascálica e argumental, do tipo de *accessus*;
- b) os enunciados que acompanham a acção dramática tal como o leitor a deve imaginar, situados muitíssimas vezes na ambiguidade do que parece ter sucedido aquando da representação histórica e do que se adequa à intelecção da peça.

Em relação aos primeiros, é sabido que muitas das didascálias iniciais estão incompletas ou incorrem em erros de diverso tipo; em relação aos segundos, é fácil observar, nos casos em que tal é possível, uma falta de consonância absoluta entre os enunciados de edições avulsas e os da *Compilação* de 1562 e mesmo entre os desta e os da de 1586. Por outro lado, se os segundos fazem parte do corpo dos autos, os primeiros têm um estatuto de informação mais autónoma, pelo que se torna necessário instituir a demarcação entre as duas áreas, assinalando ao leitor o começo da peça. Isto faz-se em regra pela fórmula “entra e diz” ou “entra dizendo”, muitas das vezes apresentada como frase final da didascália introdutória, quando, em rigor, se trata de uma rubrica de cena. Mas, embora excepcionalmente, o enunciado pode transparecer uma incoerência, quiçá resultante de algum descuido na transcrição do manuscrito: na “tragicomédia” *Cortes de Júpiter* a fórmula de abertura do auto é “Entrou logo a Providência... e diz” (III, 341), com um verbo no passado e outro no presente da acção. Importa anotar que esta situação não se observa na sequência inicial dos três primeiros autos da *Compilação*, onde a estratégia enunciativa parece querer visar sobretudo instituir a imagem de uma “biografia literária” do autor, como já ficou apontado mais em cima.

No entanto, os enunciados didascálicos de introdução dos autos no conjunto saído em 1562 não desempenham unicamente uma função apresentativa junto do utilizador do volume, fornecendo-lhe dados que lhe permitissem fundamentar um dos argumentos evocados por Luís Vicente no seu “Prólogo” para justificar a impressão das obras do pai: o de que, além de algumas terem sido “feitas por serviço de Deus”, foram “todas em serviço de vossos avós”. Essas didascálias comportam também elementos que sustentam ainda duas coisas: por um lado providenciam no sentido de que o leitor não perca de vista a ideia de que está diante de

um *corpus* organizado em termos literários, com uma arrumação genológica efectiva (independentemente das suas incoerências e dislates); por outro instituem um *continuum* textual que sugere a unidade e a totalidade que o título do livro anuncia na sua portada.

Este segundo aspecto, que não deixa de evocar a técnica de agrupamento sequencial praticado nos conjuntos cancioneris, realiza-se mediante fórmulas que são comuns a estes últimos³⁷. Assim temos tanto o emprego do demonstrativo *este / esta* muitas vezes enfatizado na sua função conectora sintagmática por “seguinte”, “que se segue”, ou então “primeira”, como o simples artigo definido *o / a*: “esta obra seguinte”, “a obra seguinte”, “a comédia seguinte”, “esta farsa seguinte”, “este auto”, “este auto presente”, “o auto que se segue”, “o auto que adiante se segue”, etc.³⁸. Estas fórmulas desempenham um papel importante no fortalecimento de uma atenção do leitor ao texto, presentificando-o junto dele, sem qualquer tentativa para o tomar como um hipotético espectador³⁹. Podemos, pois, considerar que estes enunciados visavam essencialmente a atitude de leitura, assegurando ao mesmo tempo a satisfação de uma curiosidade rememorativa de situações historicamente passadas. Isto foi utilizado por Luís Vicente, no seu prólogo, quando argumenta a favor da utilidade da edição das obras do pai com a nota de que os avós de D. Sebastião muito tinham gostado dos seus autos.

Deste ponto de vista, um aspecto a observar é o comportamento relativo à denominação ou titulação das peças nas didascálias. Não chega a metade o número de obras que vêm intituladas na edição de 1562; trata-se de uma situação que foi notada pelo organizador da impressão de 1586, visto que introduziu os títulos à cabeça dos respectivos autos. No caso do Livro I, das peças devotas (ou como tal classificadas), vemos que, em rigor, só quatro dos doze autos tem título expresso, com o recurso ao verbo *chamar* (“chama-se”, “é chamado/a”); mas no *Sumário da História de Deus* usa-se “intitulado”. Já no Livro II, das “comédias”, verifica-se que só a *Comédia chamada Floresta de Enganos* comporta o título na didascália; nos Livros III e IV, das “tragicomédias” e das “farsas”, observa-se uma situação idêntica à do Livro I: cinco em dez e cinco em

³⁷ Cf. Joseph Lluís Sirera, «Diálogos de cancionero y teatralidad», in *Historias e ficciones. Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV*, València, Universitat de València, 1992, p. 351.

³⁸ O enlaçamento anafórico vê-se bem no interior da “comédia” *Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, na rubrica que articula o “Argumento” do Peregrino com a acção: “Exclamação do muyto nobre laurador, principiando a Comedia procedente” (III, 226).

³⁹ A sugestão deste *continuum* macrotextual é tão cuidadosamente respeitada em 1562 que só em oito didascálias ela não é feita.

doze, respectivamente. No entanto, o que mais ressalta à vista neste Livro I, no que diz respeito à classificação das peças, é a variedade de terminologia que serve para nomear os textos: “obra”, “representação”, “auto”, face a uma maior uniformidade nos Livros II, III e IV: todas as peças do Livro II são ditas “comédias”; todas as do III são anunciadas como “tragicomédias”; dez das doze “farsas” são designadas por este termo⁴⁰.

Esses sinais, porém, perdem alguma da sua incidência para efeitos de inteligência das acções dramáticas por meio da leitura face aos outros enunciados didascálicos que estão inseridos no corpo textual das peças. O estatuto paratextual destas rubricas é assinalado de forma clara e sistemática (são poucas as desatenções) nas impressões de 1562 e de 1586, se bem que a linguagem tipográfica não seja igual.

Importa desde já anotar que este é um dos aspectos mais diferenciados nos impressos, na medida em que de um lado temos as edições de conjunto a distinguirem visualmente texto principal de texto secundário; por outro lado vemos que as edições avulsas conservadas não se dão a esse trabalho, a começar pela do *Auto das Barcas*, feita em vida e com a supervisão do próprio autor. Nas que reproduzem textos vicentinos e fazem parte dos “autos portugueses” conservados em Madrid, utilizam-se sempre os mesmos caracteres góticos para todos os tipos de enunciados que fazem parte dos autos.

Convém, no entanto, ter em conta que, se existem divergências nos textos fornecidos pelos diversos testemunhos – e notemos que, dos mais de quarenta autos vicentinos, poucos terão sido impressos em folhetos próprios em vida do autor –, elas são ainda maiores no caso das rubricas de cena. Não há, porém, razão para empolarmos em demasia esta situação, para efeitos de fixação da autenticidade textual, porque não dispomos de meios para avaliar com rigor o estado dos textos nos originais manuscritos do autor e o modo como passaram para o manuscrito de impressão que serviu de base ao trabalho de João Álvares.

⁴⁰ Duas são identificadas como “autos”; o *Auto da Lusitânia* é genericamente classificado como “farsa” logo na didascália. Não se trata aqui de abordar a questão da classificação genológica utilizada na *Compilação* e muito menos da problemática poética em Gil Vicente; a matéria tem sido largamente focada, preocupando-se normalmente os estudiosos em encontrar uma classificação mais coerente para os autos, sobretudo tendo em conta a natureza de certo modo aberrante do Livro das “tragicomédias”. Vd. a obra fundamental da bibliografia vicentina de José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996; mas também José Alberto Ferreira, «Das coisas “todas chocarreiras” (o quarto livro)», in *Adágio*, 34/35, Coimbra, 2003, p. 15; e sobretudo Aníbal Pinto de Castro, «A “Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra”. Um laboratório da dramaturgia vicentina», in *Ensaíos Vicentinos*, coord. de José Augusto Cardoso Bernardes, Coimbra, 2003, p. 39.

Pondo em confronto os enunciados paratextuais que acompanham, na forma de rubricas e epígrafes, os textos dos autos nos impressos conhecidos, é fácil verificar que, em regra, as edições avulsas são mais informativas, ou porque contêm um número maior desses incisos, ou porque estes são mais explícitos do que a impressão do conjunto em 1562, embora isto não seja regra absoluta. O melhor exemplo reside no caso do *Auto das Barcas*. O impresso de 1517-1518 oferece ao leitor um dos poucos casos da obra impressa de Gil Vicente em que a didascália de abertura, para além das funções atrás indicadas, satisfaz ainda a de fornecer indicações sobre o vestuário e adereços das figuras. Ora, como é sabido e é dito claramente na edição *princeps*, a primeira figura a entrar em cena é o Fidalgo, que surge acompanhado de um “Page que lhe leva um rabo mui comprido e ùa cadeira d’espaldas”, dados iconograficamente figurados na gravura da folha de rosto. Era uma informação fundamental para um bom entendimento do texto principal, a qual, no entanto, desaparece da impressão de 1562, em resultado de um trabalho de arranjo que consistiu em criar, na zona central do Livro I, uma sequência de “moralidades” dominadas pelo tema da viagem e da barca, de forma que o leitor desta edição perdia a sugestão de visualização das marcas de grandeza do Fidalgo: o “rabo” ou manto erguido pelo pajem e a cadeira de espaldas, de facto um objecto de civilização dos grupos sociais elevados à época.

Tanto na edição de 1562 como nas seguintes, estes enunciados informativos distribuem-se pelo corpo das peças para desempenharem a função de elucidar o leitor sobre momentos importantes de cena, numa ambiguidade que não nos permite destrinçar quais os que verdadeiramente possam provir de uma situação original, que remontasse aos manuscritos do autor e portanto fosse pensada para a execução teatral de cada auto em si, e quais os que teriam sido inseridos posteriormente tendo em vista uma melhor orientação da imaginação do leitor.

Já mais em cima se anotou a grande ocorrência de fórmulas do tipo “entra e diz”, “entra logo... e diz” ou “entra dizendo” para anunciar o início do texto literário dos autos, em muitos casos, mas não em todos, imediatamente a seguir à indicação da data de representação da peça. O modelo deste modo de dispor os dados convenientes e interessantes na didascália pode ver-se no caso da *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*: indicação genológica, seguida do destinatário régio e do local de apresentação; vem depois uma informação sucinta sobre a matéria da peça, esclarecendo-se a intenção significativa; a seguir a data; completa-a a listagem das “figuras” do auto, à maneira do que se vê nos folhetos teatrais impressos da segunda metade do século. Num caso como o desta “comédia” de 1527, a peça abre com um “argumento” do tipo de “prólogo”

da comédia antiga, dito "per hum peregrino" (III, 224); portanto, tudo o que João Álvares dispôs tipograficamente em caracteres redondos à cabeça do texto impresso em caracteres góticos foi preparado, até pela perspectiva histórica dos enunciados com os verbos no passado, para um público distinto do que assistiu à representação histórica identificada na didascália.

Observemos, pois, os enunciados didascálicos, do tipo de rubricas mais ou menos extensas, que estão disseminados pelos textos dos autos, com informações pragmáticas e sinalizações de leitura. Não parece possível encontrar um critério rigoroso na sua inserção ao longo dos textos dramáticos. O confronto, nos raros casos em que tal é possível, entre a *Compilação* e edições avulsas aponta para uma certa coincidência, mas não para convergência total; se é certo que os folhetos do *Auto das Barcas* e de *Inês Pereira* se mostram mais completos nos seus incisos didascálicos, a verdade é que não podemos perder de vista que, perante uma mesma peça, o sentido do que era mais ou menos oportuno incluir quanto a enunciados complementares podia variar dentro de limites não rigorosamente estabelecidos, até por responsabilidade do próprio autor.

Pela natureza da sua função, estes enunciados são breves, embora, excepcionalmente, alguns se alonguem um pouco, no afã de informar mais concretamente o leitor, visando a gestão imaginativa do desenvolvimento da acção; se traduzem ou não as indicações originais do autor para os seus actores, é questão irresolúvel, como se apontou mais atrás. De momento importa atentar na sua função, isto é, ver quais as principais linhas de incidência que lhes estão cometidas no interior dos textos.

Podemos individualizar três aspectos: as informações relativas à movimentação das figuras em cena; as indicações relativas à execução de canto e de música, acompanhadas ou não de bailado; as indicações relativas a vestuário e a gestualidades. Nem todos têm a mesma frequência, mas todos são complementares uns dos outros. Além disso, pela sua elevada quantidade, estes enunciados informativos da execução teatral das peças apontam, de forma inequívoca, para uma característica marcante da *Compilação* de 1562: o afastamento da tendência de uma "desteatalização" do texto dramático que tende a observar-se nas edições impressas, destinadas, naturalmente, a leitores e não a espectadores⁴¹. Isto

⁴¹ Trata-se de um fenómeno que acompanha a história da comédia latina ao longo da Idade Média e em tempos já humanistas, por acondicionamento aos contextos escolares e ao desconhecimento das condições *teatrais* antigas, o que conduziu à prevalência da concepção do espectáculo cortesanesco como elemento da festa palaciana sobre a *scena* antiga, ou então à redução da perspectiva *teatral* do texto dramático à situação de simples

é, João Álvares, provavelmente mantendo-se fiel o mais possível ao material que lhe fora entregue para imprimir, conservou na mancha tipográfica aqueles enunciados paratextuais que transportavam consigo informações adicionais para além da simples e tradicional indicação dos nomes dos locutores, assinalando-os de maneira especial, ao imprimi-los em caracteres redondos. Poderá haver aqui um sinal de uma fidelidade maior do que muitas vezes se pensa ao formato primitivo das peças, a que acresce podermos suspeitar de que Luís Vicente podia, hipoteticamente, encontrar nessa relativa copiosidade de rubricas de cena um atractivo para o leitor, já que, no seu “Prólogo” que acompanha a edição de 1562, recorda, como argumento adjuvante para a justificação da publicação da obra do pai, o facto de D. Sebastião gostar de “ler” e “ver” representar alguns (quais?) desses autos.

As situações fundamentais da movimentação das figuras em cena dizem respeito aos dois momentos principais de cada figura: aparecer diante da assistência – ou pelo menos mover-se de forma a indiciar o uso da sua voz, porque provavelmente muitas vezes os actores estariam sempre diante dos olhos dos assistentes, movendo-se nos pontos em que entravam em acção –, e desaparecer ou afastar-se dela. Não admira, por consequência, que seja muito elevado o número de ocorrências de verbos indiciadores destes movimentos: *entrar, vir, chegar, adiantar-se, apartar-se, sair, ir*. Na enorme maioria dos casos, estes verbos encontram-se no presente do indicativo; bastante menos vezes surgem no pretérito perfeito, com uma sugestão de anotação historicizante, e ainda menos no futuro, com valor impositivo de conduta para um eventual encenador teatral⁴².

Ora estes verbos de movimento surgem sempre (ou quase) em ligação com o verbo *dizer*, em realizações do tipo já indicado “entra e diz” ou “entra dizendo”. Significa isto que a presença de uma figura em cena é concebida nas peças vicentinas, na quase totalidade dos casos, para

interlocução dialogada; cf. Pedro M. Cátedra Garcia, «Ecolios teatrales de Enrique de Villena», in *Serta Philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, II, Madrid, Cátedra, 1983, p. 135.

⁴² Elucidativo sobre este aspecto da festa cortês é o relato do embaixador castelhano Ochoa de Ysásaga, enviado de Lisboa aos Reis Católicos a 25 de Dezembro de 1500, sobre o modo como a corte portuguesa comemorara o Natal nos dois dias anteriores; cf. I. S. Révah, «Manifestations théâtrales pré-vicentines: Les “momos” de 1500», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III-1, Lisboa, 1952, p. 91. Mas também tempos antes, quando a futura mulher de D. Duarte fazia a viagem para Portugal, a corte castelhana festejou faustosamente a sua passagem por Valladolid, com espectáculos figurativos de alegoria cavaleiresca; cf. Francisco Rico, «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», in *Anuario de Estudios Medievales*, II, Barcelona, 1965, pp. 515-524.

assinalar a presença de uma voz; raras são, de facto, as figuras mudas, como o Pajem ou a dona Florença do *Auto das Barcas*.

Por outro lado, a presença de "diz" normalmente não faz mais do que sinalizar uma nova voz ou o retorno de alguma que entretanto se calara; mas não se informa, em regra, sobre o modo como se "diz". Isto é, são extremamente escassas as informações adicionais sobre o tom de voz adequado às circunstâncias do "diz". Podemos anotar os casos de "diz antre si" no *D. Duardos* (III, 277), numa rubrica alongada para situar o leitor no momento psicológico da Princesa Flérida expresso em monólogo, correlativa de "dizendo antre si" do *Clérigo da Beira* (III, 233), também com sugestão sobre o estado de espírito do Clérigo que "fica" falando consigo mesmo até ao regresso do Filho. A verdade, porém, é que, num teatro como o vicentino todo virado para a exteriorização festiva, herdada fundamentalmente da tradição também festiva dos momos de corte⁴³, as rubricas visam essencialmente transmitir ao leitor os meios de visualizar imaginativamente as situações cénicas. Por isso, exceptuando o aspecto que mais à frente importa anotar, podemos considerar que nas rubricas que assinalam o movimento das figuras em cena, e este é fundamentalmente o movimento de entrada ou avanço e de saída ou de recuo dos actores no espaço "teatral", poucas vezes as informações apontam para o aspecto visível das figuras. Dos poucos exemplos apontáveis temos, no *Auto dos Quatro Tempos*, o Estio como "ũa figura muito longa e muito enferma, muito magra, com ãa capela de palha" (III, 46) ou no curto *Auto das Fadas* a Feiticeira que entra no paço desnorteada na presença do próprio rei, "embaraçada por se ver nele" (III, 207). É também neste auto que aparece uma das poucas indicações sobre o modo de falar de uma figura, quando a mesma Feiticeira chama para a cena um Diabo que "lhe fala em língua picarda" (III, 208). Um exemplo dessa raridade está em duas epígrafes de *Quem tem farelos?*, curiosamente desprovida de verbo, o que também é raro na *Compilação*: "Ordonho, passo" e "Apariço, passo" (III, 396 e 397), para indicar, com certeza, um ritmo de fala em tom mais baixo adequado à situação⁴⁴.

Fora isto, a atenção do leitor é mais fortemente conduzida para imaginar gestualidades, embora convenha desde já anotar que a focagem de gestos de pormenor também não é frequente na *Compilação*. Sirvam

⁴³ Eugénio Asensio, *Estudios Portugueses*, cit., p. 25: «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente».

⁴⁴ A primeira, surge em 1562 inscrita do lado esquerdo da coluna, em caracteres redondos pequenos, "Ordo./passo.", como se tivesse sido acrescentada.

de exemplo o caso de Satanás no *Auto da Alma*, que “passeia” enquanto a acção teatral decorre a seu lado “fazendo muytas vascas” (III, 93), ou a atitude galanteadora do Frade que se apresenta para embarcar no *Auto das Barcas* “fazendo a bayxa com a boca” (III, 103). É assim que vem na versão de 1562; mas na edição *princeps* avulsa temos uma didascália mais rica de informações para um leitor, já que o Frade não é só marcado por trazer uma moça pela mão, mas também por segurar uma “espada na outra” e ainda trazer um capacete debaixo do capelo⁴⁵. Claro que o leitor da *Compilação* não teria grande dificuldade em se dar conta destes marcadores através do texto, talvez no quadro de uma estratégia de economia na extensão dos enunciados didascálicos que parece generalizada em 1562. Nesta mesma rubrica, 1562 adiciona uma pequena informação relativa ao tipo de dança com que o Frade surge em cena, uma “baixa”, bastante conhecida no século XV e inícios do século XVI. Na edição de João Álvares lê-se, neste ponto, “& vem dançando fazendo a bayxa com a boca” (III, 103): será que a adição de “com a boca” em 1562 resulta de uma necessidade de dar alguma informação sobre uma dança que entretanto tenha desaparecido dos hábitos de corte?

Conforme é sabido, a tendência da crítica tem sido por vezes atribuir à edição de 1562 uma série de defeitos que todavia, como outros também já opinaram, deveriam ser mais cuidadosamente analisados, tendo sobretudo em conta os mecanismos que conduziam a uma colecção deste género desde o manuscrito de autor até ao trabalho na oficina do impressor, principalmente o da composição e respectiva empaginação do texto e o da impressão tipográfica. Que a *Compilação* apagou algumas mensagens didascálicas é um facto que podemos equacionar a partir do único caso de texto conhecido impresso em vida e sob a tutela do autor, o *Auto das Barcas*. Bastará um exemplo. Quando o Onzeneiro aparece aos olhos dos espectadores, o folheto avulso tem: “Vem hũ onzeneiro e pergunta ao arreez do inferno dizendo”⁴⁶; 1562 oferece aqui um dos exemplos de rubrica atributiva da locução inscrita ao lado da coluna, em caracteres redondos pequenos e não interlineada como no folheto, reduzindo o

⁴⁵ Na edição *princeps* o texto da rubrica diz “Vem um frade com ãa Moça pela mão, e um broquel e ãa espada na outra, e um casco debaixo do capelo; e, ele fazendo a baixa, começou de dançar, dizendo” (vd. *Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente*, ed. de Maria Idalina Resina Rodrigues, Lisboa, Comunicação, 1988, p. 65; cf. também o texto em I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, I, *Édition critique du premier “Auto das Barcas”*, cit., p. 57).

⁴⁶ I. S. Révah, *Ed. cit.*, p. 51.

texto a: “Chega/hũ on/zeneiro, &/diz” (III, 101). Ou seja, seguindo um procedimento minimalista que, ao que tudo indica, caracteriza a *Compilação* face aos folhetos avulsos, restringiu-se à fórmula “chega e diz” e apagou o dado sobre a entoação interrogativa e o alocutário que existe na versão avulsa. Mas também sucede, raramente é certo, a situação inversa; nesta mesma moralidade, a versão de 1562 inclui junto ao verso 575, ao lado esquerdo da coluna e em caracteres redondos pequenos, a rubrica “Falaao/fidalgo” (III, 106), com certeza interessante para um leitor, a qual, no entanto, está ausente do folheto.

Mas não podemos perder de vista que este folheto saiu logo a seguir ao êxito que certamente o auto conheceu aquando da sua primeira representação⁴⁷, o que também pode justificar que imaginemos que o próprio Gil Vicente o trabalhou nesse sentido, nada nos garantindo que, no momento de organizar o tal “livro” para onde começara a copiar as suas peças antes de morrer, tivesse necessariamente à mão a edição avulsa de há muitos anos atrás, conforme já ficou alvitado mais em cima. O que, para o ponto de vista aqui perseguido mais importa frisar é que o próprio autor foi sensível às consequências que acarretava a passagem de um texto manuscrito, nomeadamente um texto em verso, com uma já bem instituída tradição tipográfica, a um impresso, situação muito diferente daquela que correspondia à locução publicitada em voz alta em ambiente cortês, como sucedeu com os seus autos.

Os exemplos apontados mostram, porém, como é bastante escassa a informação constante das didascálias sobre a gestão das vozes dos locutores. Por seu turno, apesar também de não ser excepcionalmente rica, há informação sobre adereços ou gestos que funcionam como marcas pertinentes no caso de algumas figuras. Ainda aqui o confronto de um auto de que dispomos de duas versões impressas nos dá alguma ajuda, mantendo as considerações feitas atrás. É o caso da farsa de *Inês Pereira*, de que há, no conjunto madrileno editado por Carolina Michaëlis, um exemplar de uma edição certamente da segunda metade do século XVI,

⁴⁷ Que não foi a que vem indicada na didascália da *Compilação*; além disso não sabemos que correcções o próprio autor terá feito certamente “por sua mão”, sobre o manuscrito inicial usado para a representação; o que é evidente é que o texto impresso entre 1517 e 1518 não reproduz exactamente o texto fornecido aos actores, mas *um texto* preparado a pensar no leitor. Acresce que a mensagem devota que o auto transporta, centrada na importante questão de que o cristão se deve preparar atempadamente para a morte, por forma a não ser surpreendido por ela, deve ter sido também um dos factores que pode ter estimulado a iniciativa de Gil Vicente tomar a decisão de o imprimir, com privilégio semelhante ao do *Cancioneiro Geral* de Resende, isto é, com o beneplácito régio.

mas que pode muito bem assentar numa anterior, da iniciativa do próprio autor. A situação aqui, no que às informações didascálicas diz respeito, é semelhante à notada para a moralidade das *Barcas*: a impressão avulsa é mais rica nesse tipo de informações, quer quanto ao seu número quer quanto ao seu conteúdo. Mas não é regra absoluta, porque a didascália inicial de 1562 é bastante mais eloquente no esboço das duas figuras femininas: “Fingese na introduçam, que Ines pereyra filha de hua mulher de bayxa sorte, muyto fantesiosa, estaa laurando em casa”, enquanto o folheto se limita a “e finge que esta laurando soo em casa, e canta esta cantiga”⁴⁸. Em contrapartida este inclui, na zona final do auto, um dado importante, omitido em 1562, relativo ao Ermitão: “Vem hum hermitão a pedir esmola, que em moço lhe quis bem, & diz”; esta informação sobre o Ermitão como antigo cortejador de Inês é bastante esclarecedora e o seu desaparecimento do texto de 1562 representa claramente um prejuízo informativo para o leitor.

Existem, porém, situações em que as rubricas orientavam a atenção do leitor para imaginar o modo de elocução adequado à situação. Referiram-se em cima as rubricas “Ordonho, passo” e “apariço passo” em *Quem tem farelos*⁴⁹, como exemplificativa de uma informação que, embora destinada ao leitor, devia constar do manuscrito de base; semelhante anotação encontra-se ainda numa outra didascália da mesma farsa “Aqui lhe fala a moça da janela tam passo” (III, 397), onde o termo “passo” aponta também para uma fala sussurrada.

Não se pode dizer que abundem as informações sobre este aspecto da execução das vozes na *Compilação*, sendo, no entanto, certo que se concentram nos momentos em que é preciso dar indicações sobre o canto, na sua diversidade musical e coreográfica, às vezes enfatizadas propositadamente: “alegremente cantando” (III, 26) ou “cantiga muyto desacordada” (III, 120).

Existe, porém, um tipo de actuação que, pela forma como ficou registado em 1562, merece alguma atenção. Trata-se da alternância entre *falar* e *cantar* que estrutura certos passos de algumas peças.

⁴⁸ I. S. Révah, «Édition critique de l' "Auto de Inês Pereira"», in *Bulletin d' Histoire du Théâtre Portugais*, Lisboa, III, 1952, p. 209.

⁴⁹ A leitura de Maria Leonor Carvalho Buescu é incorrecta neste ponto, já que o verso «E desdóntem nam comemos» (*Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, II, Lisboa, INCM, 1984, p. 333) não pertence a Apariço, mas a Ordonho.

É bem sabido que o lirismo constitui um dos elementos essenciais do teatro vicentino⁵⁰; a quantidade e a variedade das formas líricas, musicais e de bailado que ocorrem nos autos são notáveis e estavam, no fundo, em consonância com a competência do público cortês a quem Gil Vicente se dirigia. Mas também a polimetria que utilizou ao longo dos anos, com um claro predomínio da redondilha maior, em estrofes de variada extensão, é outro factor dessa *varietas* rítmica, também ela convergente com a prática tradicional da poesia cortês de cancionero⁵¹. Importa ter isto presente no momento de se olhar para a presença das indicações em cima referidas.

41

A primeira coisa a observar é que as epígrafes "Fala" e "Canta" não são inscritas na *Compilação* de 1562 de acordo com um mesmo critério tipográfico. Se no *Auto em Pastoril Português* o impressor usou caracteres góticos iguais ao do texto, sublinhando, desse modo, a relação substancial do canto com a fala da pastora, que entoa um vilancete entremeado com trechos "falados", noutros casos, como no *Auto dos Quatro Tempos*, a epígrafe "canta" surge em redondo pequeno ao lado da coluna, enquanto "fala" se inscreve em linha própria em gótico, à semelhança dos nomes do locutores.

No entanto, nestes como noutros, embora poucos, casos o jogo alternativo de *falar* e *cantar* realiza-se como factor de organização da voz como reflexo do estatuto do texto poético. Vejamos dois exemplos: um auto devoto e uma farsa.

O *Auto dos Quatro Tempos* é uma das peças mais significativas do teatro de Gil Vicente; representado certamente antes de 1521⁵², ainda no tempo de D. Manuel e de D. Maria, é um auto de reduzida acção⁵³: a meia dúzia de rubricas que apontam para a movimentação em cena limitam-se a formas dos verbos *entrar* e *chegar*; tudo o resto é canto celebrativo do momento natalício a que o auto se destinou, no quadro da convenção do auto pastoril. Trata-se de uma "visitação" e adoração do presépio, que ocupa uma função polarizadora de todo o espectáculo. Deste modo,

⁵⁰ Como mostrou José Augusto Cardoso Bernardes no seu estudo fundamental atrás referido e também nos trabalhos reunidos em *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, em particular «Matrizes e Identidade do Teatro de Gil Vicente», p. 13.

⁵¹ E em especial do *Cancioneiro Geral*; cf. Aida Fernanda Dias, *O "Cancioneiro Geral" e a Poesia Peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivência*, Coimbra, Al, edilm, 1978, p. 37.

⁵² Em 1511? Cf. José Camões, *Ed. cit.*, V, p. 8.

⁵³ Vd. Eugenio Asensio, *Estudios Portugueses*, cit., «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», p. 79.

quando a figura do Serafim entra encabeçando um cortejo e entoando um longo monólogo inicial, incute ao seu discurso um forte apelo à devoção do acto através da repetição anafórica de “Vamos ver... Vamos ver” (III, 43-44), proclamação que desemboca na chegada das figuras junto do presépio, momento em que as vozes se modelam para cantarem um “vilancete”⁵⁴, uma forma poética conotada com a *rusticitas* do pastor. Ora o texto do “vilancete” é trabalhado pelas figuras de forma que tanto o mote, retomado três vezes, como a glosa, em esquema paralelístico, são “cantados”, enquanto a mesma voz entremeia em forma de “fala” algumas trovas. No entanto, apesar da importância que tem este jogo alternativo, as epígrafes “fala”, como se disse em cima, estão em gótico ocupando linha própria e o “canta” está em redondo pequeno do lado esquerdo da coluna. Logo a seguir, em registo narrativo (“E depois da adoração dos serafins”, III, 44), quando o Verão, na figura de um pastor, entra “cantando” uma cantiga, com mote de quatro versos, entremeia também trovas, agora de forma diferente (do tipo manriquenhas, com quebrado no sexto verso), na função de comentário. Só que agora o texto impresso não inscreve quaisquer epígrafes indicativas da maneira como a voz se realiza. Será que se pressupunha que o leitor estava em condições de reconstituir a similitude das situações? Em qualquer dos casos, não parece merecer dúvida que as indicações “fala” e “canta” desempenham um papel importante na orientação da leitura, visto que, no momento histórico da representação, o público não necessitava delas para compreender o que se estava a passar. Mas também se pode colocar aqui a mesma questão já diversas vezes aventada nas linhas precedentes: provirão estas epígrafes do manuscrito do autor?

O outro exemplo é a farsa *Quem tem farelos?*, a primeira do Livro IV, de difícil datação⁵⁵. Aqui, num contexto profano e ainda por cima farsesco, que implica uma estratégia enfática do ridículo, existe uma situação em que se explora também a alternância entre “fala” e “canto”, tirando proveito do paradigma convencional do Escudeiro⁵⁶ como jovem enamorado e, conseqüentemente, utilizador das formas do discurso poético que, em contexto cortês, assinalam precisamente esse estado sentimental e comportamental. É o momento em que “Anda Ayres rosado soo passeando pola

⁵⁴ Que é uma cantiga-vilancete; cf. Valeria Tocco, *Diogo Brandão: Obras Poéticas*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 32.

⁵⁵ Cf. José Camões, *Ed. cit.*, V, p. 54.

⁵⁶ Sobre esta figura, vd. a introdução de Vanda Anastácio, *Quem tem farelos? de Gil Vicente*, Lisboa, Comunicação, 1985, p. 16.

casa lendo no seu cancioneyro” (III, 395), uma informação absolutamente necessária para o leitor entender toda a cena. Ao longo dela, o leitor tem de imaginar, através das orientações fornecidas pelas diadascálias, não só a gestualidade, mas também a gestão das vozes. É deste modo que as cantigas por ele entoadas, numa sequência que vem assinalada por rubricas habituais nos cancioneiros (“Outra sua”, “Outra sua estando mal com sua dama”), são sujeitas a uma espécie de glosa jocosa, alternando-se o “Cãta” e o “Fala” inscritos em letra redonda pequena à margem da coluna do texto com o objectivo de evidenciar uma actuação que de certeza fazia parte do manuscrito que serviu de base à representação, ou seja na forma de indicações para os actores ao longo da execução da cantiga (“Prosegue o escudeyro a cantiga”, “Prosegue a cantiga”). E a sua inserção era tão pertinente que sem a epígrafe “Ladram os cães” o leitor viria dificultada a sua compreensão do texto, até na medida em que o ladrar surge como voz glosadora também. Por isso causa alguma estranheza que, um pouco adiante, o texto inclua o miar do gato sem, todavia, o assinalar como epígrafe, mas como locutor, com “Gato” em itálico à semelhança de nome de personagem (III, 398)⁵⁷.

A funcionalidade desta alternância entre *canto e fala* documenta-se ainda numa das últimas peças vicentinas, *Auto da Canameia*, representado em ambiente monástico, no mosteiro de Odivelas, a pedido da própria abadessa, D. Violante Cabral, em 1534, portanto já no final da carreira do autor. Logo na abertura emerge potencializada a dimensão lírica com a entrada de Silvestra, “ley da natureza” (III, 170) a entoar um dístico que serve de mote a um vilancete que vai ser desenvolvido em articulação com sequências faladas. Ora nestas páginas de 1562 vê-se que as rubricas “Falado” e “Cãta” estão impressas em caracteres góticos, como o corpo do texto, com uma diferença de inserção na página: “Falado” no interior de uma linha própria, “Cãta” ao lado do texto, fora da definição da coluna, como sucede também muitas vezes com os nomes das figuras ou suas abreviaturas. Talvez a explicação para tal resida na percepção – não será extremamente ousado admitir que do próprio autor, pelo menos em muitos dos casos – de que tais indicações faziam parte da essência lírica da dramaturgia vicentina⁵⁸. Basta lembrar como existe, em certos “géneros”

⁵⁷ Procedimento semelhante pode encontrar-se no acompanhamento da leitura da carta no *Auto da Índia*; é óbvio que o público palaciano, habituado aos jogos de variedade rítmica da poesia cortês, os devia apreciar bastante.

⁵⁸ O relevo que assume o canto na gestão do andamento de algumas peças é enorme; sirva para exemplo o *Auto da Sibila Cassandra*, onde a entrada e saída das personagens é regulada pelas necessidades da dança e do canto (cf. Ronald E. Surtz, *The Birth of a*

mais do que noutros é certo, uma tendência para valorizar de forma especialmente mais poderosa o final de muitas peças com momentos de canto e de baile, com que as figuras se retiravam dos olhos dos assistentes. É óbvio que Gil Vicente buscou numerosas vezes marcar de forma exaltante muitos dos finais de autos, devotos ou profanos, no fundo indo ao encontro do gosto cortês pela linguagem festiva⁵⁹.

O jogo entre *falar* e *cantar* é, assim, um factor de modelação das vozes em alguns autos, assinalado na página por caracteres diferentes; mas nem sempre essa linguagem tipográfica é utilizada; por exemplo na “tragicomédia” *Triunfo do Inverno*, uma grande construção de espectáculo teatral, representada para festejar o nascimento da infanta D. Isabel, em 1529, na presença de D. João III e de D. Catarina, dividida em partes e “triumfos”, com a alegoria do Inverno e do Verão, as rubricas “cantando / falando” vêm impressas nos mesmos caracteres góticos. Mas a mesma peça exemplifica ainda que pode faltar uma didascália que seria oportuna: quase no final da peça, antes de os mancebos e as moças saírem “em folia” (que era uma dança em voga na corte do tempo), é trazido um jardim, com certeza num suporte de madeira com rodas, como era costume nos momos representados de sala; no entanto, o leitor teria de inferir tal situação a partir do próprio texto (III, 376-377).

A *Compilação* de 1562 contém sinais de uma atenção especial para com a *figura* ou aspecto visível das personagens que se apresentavam aos olhos da assistência. A forma de caracterizar as figuras pela sua maneira de vestir ou por outros adereços marcantes consistiu, de certeza, em fazê-lo no quadro de uma referência convencional, que de certo modo impunha o desenho de muitas das figuras em cena, não só por meio da linguagem, mas também através de modos de vestir e do apontamento de outros detalhes descritivos. Pode considerar-se que, mesmo admitindo como hipótese que 1562 tenha seguido uma estratégia “económica” na formulação dos enunciados didascálicos, continua bem visível a preocu-

Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega, Princeton / Madrid, Princeton University / Editorial Castalia, 1979, p. 88); além disso Idalina Resina Rodrigues sugere que *Cassandra* será, certamente, “um claro complemento” do *Auto da Mofina Mendes*, também ele natalício e com forte presença do canto e da dança (Deambulações e inquietações em torno do “Auto da Sibila Cassandra”, in *Via Spiritus*, 6, Porto, 1999, p. 204, n. 17) e Thomas Hart, por sua vez, aproxima este auto do *D. Duardos*: cf. *Ob. Cit.*.

⁵⁹ Não sabemos como os actores modelavam a voz nas diversas situações dramáticas; mas é verosímil que em muitas delas, sobretudo as de maior esplendor espectacular, a dicção fosse exagerada, como sugere Carolina Michaëlis (*Notas Vicentinas*, cit., p. 522).

pação para com o fornecimento razoavelmente abundante – pelo menos se compararmos com o que sucede noutras edições de textos dramáticos coevos – de informações paratextuais destinadas aos leitores.

Basta ter em conta, por exemplo, a maneira como um autor que tanto influenciou Gil Vicente, o salmantino Juan del Encina, organizou os textos dramáticos que incluiu no seu *Cancionero* que fez imprimir em 1496⁶⁰: é flagrante a ausência quase total de didascálias e epígrafes no interior dos textos; existe só um argumento introdutório, que às vezes acolhe também a dedicatória e pouco mais. E se olharmos para o lado, as peças dos autores que surgem entre nós depois de Gil Vicente, a que Carolina Michaëlis atribuiu o classificativo de “escola vicentina”, verificamos uma tendência muito mais parcimoniosa na inclusão de informações adjuvantes do trabalho de imaginação do leitor que não assiste à representação teatral. Assim acontece com os autos de António Ribeiro Chiado, de António de Lisboa, de Baltasar Dias ou de Simão Machado, onde são escassas as epígrafes relacionadas com a situação em cena; é certo que no caso do anónimo *Auto de Dom André* há uma maior presença desse tipo de enunciados, mais semelhante ao que sucede com a *Compilação*. Isto permite destacar, de certo modo, o conjunto dramático vicentino no campo bibliográfico teatral da segunda metade do século XVI.

Vem isto a propósito de um conjunto de enunciados didascálicos incluídos nos autos de 1562 que fornecem informações de natureza verista quanto a um aspecto importante do teatro vicentino: a gestualidade das figuras em cena⁶¹. Mais ainda: em alguns casos, é certo que não muitos, esses enunciados assumem uma forma tão marcadamente narrativa que se transformam em notícia de valor histórico sobre o que foi feito em cena, manifestando um testemunho daquilo que aconteceu em dado momento.

A gestualidade é fundamental à realização teatral; Aristóteles bem o viu quando procede à análise dos factores constitutivos e distintivos dos “géneros” dramáticos, tendo em vista a sua capacidade de actuar sobre a assistência e o modo como o faziam. Tratava-se de organizar uma teoria sistematizada das marcas e preceitos que se impunham tanto aos autores

⁶⁰ *Cancionero de las Obras de Juan del Encina*, fac-símile da ed. de Salamanca, 1496, Madrid, 1928.

⁶¹ A anotação dos gestos no plano narrativo e simbólico é um dos aspectos importantes da literatura medieval; vd. Violeta Díaz-Corrájejo, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004, sobre a *Comedia* de Dante, em especial «El significado de la gestualidad infernal» (p. 60) e «El análisis de los gestos» (p. 148).

como aos receptores, no sentido de avaliar a sua competência no domínio da vida política que eram as representações teatrais.

Ora em Gil Vicente funcionam também impositividades decorrentes dos “géneros”, visíveis sobretudo no domínio das figuras implicadas no mundo pastoril e no significado religioso que o pastor possui. Por outras palavras, muitas das gestualidades referidas nas epígrafes e rubricas de cena pertencem a códigos convencionais estabelecidos, e por isso esses enunciados podem aparecer revestidos de um valor universal, dado pelas formas verbais do presente do indicativo, que ganham uma marca normativa mais ou menos evidente⁶². Isto é, tanto valiam para leitores do texto, como para eventuais encenadores das peças⁶³.

46

A linguagem didascálica da *Compilação* revela uma preocupação bastante grande para com a *figura* das personagens, por mais convencionais que fossem. Ora a *figura* concretiza-se, no espectáculo cénico, de diversa maneira, como o modo de vestir, o modo de falar e de cantar ou o modo de se movimentar no espaço da realização da acção.

A edição de 1562 conserva – dir-se-ia congela... – um razoável número de anotações sobre os gestos dos locutores em cena, quase sempre no acto de executarem a sua voz diante da assistência. A presença no impresso dos incisos didascálicos portadores de informações nesse domínio tem de ser vista como intencional, no sentido de enriquecer a capacidade dos leitores para recriarem uma situação de espectáculo teatral, até porque, como já foi dito, o teatro vicentino nasceu para fins muito concretos no tempo e no espaço, e não para ser usufruído inicialmente como obra de literatura dramática. Assim se pode entender que por vezes o discurso didascálico se colore de uma função narrativa que importa assinalar. Mas para além disto, devemos também considerar que os incisos deste tipo

⁶² Como anota Idalina Resina Rodrigues para o *Auto da Sibila Cassandra*, um pastor vestir-se-ia como pastor, um lavrador como lavrador, etc.. Já se chamou a atenção para o caso da moralidade da *Barca do Inferno*, que na impressão de 1562 perde duas informações importantes no caso do Fidalgo e no caso do Frade, face à edição avulsa. O mesmo na farsa de *Inês Pereira*, onde se perde de igual modo a descrição do vestuário de Pero Marques; Révah, *Édition critique de l' "Auto de Inês Pereira"*, cit., p. 220-221.

⁶³ No entanto podem registar-se dois casos de uso do futuro: sinais de um estado manuscrito do texto? Por exemplo: que representações seriam aquelas a que alude Luís Vicente no seu prólogo, num tempo em que o jesuíta P.º Luís da Cruz, na dedicatória “Ao leitor amigo e benévolo” da sua tragicomédia em latim *Prodigus*, aludia à mudança de gosto dos portugueses quanto aos assuntos dramáticos, exemplificando com a atenção com que o mesmo D. Sebastião assistira à longa representação da sua obra *Sedecias* (cf. P.º Luís da Cruz S.J., *O Pródigo. Ticomédia Novilatina*, edição e tradução de J. Mendes de Castro, T. II, Lisboa, INIC, 1989, p. [11])?

fortalecem uma aproximação presentificadora mais sensível junto do leitor, permitindo-lhe visualizar a acção desenvolvida em cena, nas suas vertentes de movimentação das figuras e das formas de uso da voz⁶⁴.

Nos autos vicentinos é enorme a quantidade de indicações sobre o acto de “entrar”, não só à cabeça do texto dramático, mas também no seu interior, e sobre o acto de “sair” ou “ir” no final. Mas as figuras “entram” para se afirmarem ou mostrarem naquilo que devia ser a razão de ser da sua presença naquele local e naquele momento: para o uso da voz. Por isso a fórmula “entra e diz” é de uma enorme frequência no corpo dos autos, com a forma verbal *diz* utilizada centenas de vezes no *corpus*. Uma figura pode ser apresentada à imaginação do leitor através de alguns dados relativos ao vestuário ou a objectos, mas a marca fundamental é a locução; nos casos em que se trata de uma figura muda, que as há também, ela surge como satélite de outra que se afirma pela voz.

Nas situações de desfecho e encerramento da acção dramática – mas pode suceder que a acção teatral se prolongue para além desta, como exemplifica claramente o *Auto da Alma* –, a voz reveste-se muitas vezes da forma de canto, sublinhado com frequência pela execução coreográfica, que fazia do final um momento dinâmico em termos de espectáculo. Pode também imaginar-se que o uso do verbo *despedir-se* na rubrica final de alguns autos traduza a imagem do finalizar de uma convivência interactiva entre público e locutores... Encerrar a representação com bailado e canto é sobretudo técnica utilizada nos autos que visam um objectivo apologético ou celebrizante, como tendiam a ser os autos natalícios e as “tragicomédias”; a euforia marcada nesse momento amplificava de certeza (até no sentido que *amplificatio* tem na retórica medieval) a mensagem sobre que estava construída a peça. Por isso não deverá causar admiração que no Livro IV das “Farsas” sejam poucas (em doze, só quatro, devendo anotar-se o estatuto particular do *Auto dos Físicos* em cujo final é “cantada a vozes” por “quatro cantores” uma longa “enselada” (III, 510; 577) as peças terminadas com uma rubrica que aponta para o emprego de música ou dança, omitindo-se mesmo qualquer alusão ao género musical em causa. Mas neste conjunto das farsas há um caso que vale a pena observar, se bem que a informação seja fornecida pelo texto e não por uma rubrica: é o *Clérigo da Beira*, que encerra sem qualquer enunciado didascálico, mas em cuja última décima, encabeçada pelo termo “Fim” em caracteres

⁶⁴ O verbo *dizer* na forma “diz” e “dizendo” é utilizado cerca de 350 vezes na *Compilação*; se adicionarmos o emprego das formas de *cantar*, os números serão ainda mais altos; os verbos *entrar* e *vir* totalizam quase duas centenas de ocorrências.

góticos (no fundo, um termo da linguagem cancioneril) (III, 488), se deixa o anúncio de que no “domingo quê vier” se complementarà o que há que dizer “das damas e amadores” da corte, pelo que não era oportuno cantar naquele momento: “e agora nam canteys / fique por concrusam / que esse dia cantareis”. A farsa está datada de 1526 na didascália inicial, mas não é possível identificar qual o auto que, no domingo seguinte, terá continuado o assunto. De qualquer modo, importa notar que, para além do que esta informação, não didascálica é certo, significa em termos da referida interacção com a assistência palaciana, uma despedida com continuação marcada para uma semana depois é técnica que encontramos no *Auto da Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado e no *Auto de El Rei Seleuco* de Camões (em princípio...⁶⁵), ambas peças bastante posteriores.

Já mais em cima se deixou anotado que é pouco frequente a inclusão de informes sobre os gestos que as figuras fazem na sua entrada em cena e, por conseguinte, sobre a sua gestualidade nesse momento⁶⁶; o formulário utilizado assenta sobretudo na conjugação de *entrar* com *dizer* e *cantar*. Mas onde se pode encontrar outro tipo de dados relativos a este aspecto é nas rubricas inseridas no corpo dos textos.

Podemos considerar dois modos de verificar essa gestualidade: a observação do movimento do corpo e a anotação de gestos mais minuciosos. O primeiro é claramente predominante e tem a ver com a “figura” dos locutores em cena; visa os seus movimentos de entrada e de saída, de aproximação para diante da assistência ou de recuo, após terem desempenhado o seu papel de “voz”, ou de interrupção momentânea da sua intervenção, em peças onde não predomina a construção em cortejo. É a este campo que pertencem as formas dos verbos *entrar*, *vir*, *chegar*, *adiantar-se*, *ir-se*, *partir-se*, *tornar*, *voltar*, *topar com*, *encontrar-se com*, *apartar-se*; poucas vezes se usa o verbo *ficar*, denotador de uma ausência de movimento mal adequada ao teatro vicentino, ou então, no caso de

⁶⁵ A propósito da estrutura da peça considerada de Camões, Maria Idalina Resina Rodrigues fala de “auto englobante” e “auto englobado” (-O teatro no teatro: A propósito de “El-Rei Seleuco” e de outros autos quinhentistas-, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, Centro Cultural Português, 1981, p. 469); sobre as dúvidas que se podem colocar à atribuição desta autoria, Vanda Anastácio proferiu em 30 de Abril de 2004 uma conferência no Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁶⁶ Por exemplo, a indicação na didascália da farsa *Inês Peretra* de que “está lavrando”, tanto na *Compilação* como no folheto avulso, significa uma ausência de movimento, porque a figura tem de ser imaginada sentada a bordar.

autos com pastores, já que se trata de gesto seu, *deitar*, mas também *assentar-se*, gesto muito palaciano⁶⁷.

Outro conjunto de anotações foca gestos mais pormenorizados que enriqueciam fortemente a leitura. As rubricas que visam esse aspecto físico do teatro que é, na linguagem aristotélica, a *opsis* – cuja importância é, no entanto, bem menor do que a *lexis*⁶⁸ – deixaram no texto saído em 1562 diversas anotações que não se esgotam, porém, nesse papel de informar o leitor sobre o movimento das figuras naqueles momentos essenciais da cena vicentina: a entrada e a saída, ou melhor, a aproximação ou o afastamento em relação aos presentes. O emprego da forma “vai” designa esse movimento presenciado pelos olhos dos assistentes, às vezes de maneira que foi certamente seguida com enorme atenção, de que é exemplo o final do primeiro auto com a informação claramente histórica de que “Entrãram certas figuras de pastores, & offereceram ao principe os ditos presentes” (III, 15); ou então, de forma bem explícita e tendo em vista aquele que havia sido o príncipe quarenta anos antes, D. João III, nesse conto teatralizado que é a *Comédia do Viúvo*, com a informação de que “Tirou dom Rosuel o chapeyrão [...] e forã se as moças a elRey dom Ioam.III. sendo Pncipe (que no serã estaua) & lhe perguntarã, dizendo” (III, 222).

O significado desta didascália não provém só do seu conteúdo informativo, mas também do facto de ela ter sido efectivamente inserida. Trata-se do registo de um evento real, memorizado no texto, que visa mostrar a interacção muitas vezes estabelecida entre acção dramática e recepção da assistência. Não se sabe o que D. João terá dito então para justificar a rubrica “Julgou o dito Senhor que a mais velha casasse primeiro”, mas algo existiu que, por não estar nos cadernos originais do autor, não passou, depois, aos impressos. O valor informativo que emana desta rubrica resulta de uma singularidade especial, da sua função de *attestatio rei uisæ*, ou seja do seu aspecto verdadeiro porque referido a um facto histórico.

⁶⁷ É preciso ter em conta que o espaço dos autos representados no palácio era uma sala onde existia um estrado, que servia de lugar de assento para as damas e donzelas, onde por vezes os galanteadores também se colocavam na conversação cortês (cf. João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 410); ora o gesto rústico e, portanto, incivilizado do pastor que se deita e começa a roncar constituía um movimento tolerado no quadro do convencionalismo da figura, mas de claro efeito cómico.

⁶⁸ Sobre o assunto, vd. Maria Helena da Rocha Pereira, “Lexis” e “opsis” na tragédia grega, in *Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 9.

Mas trata-se, em regra, de gestos que fazem parte da ideia matricial da *figura* em si. Se quiséssemos evocar os preceitos horacianos do *conueniens* ou do *decorum*, que tão banalizados andavam naqueles tempos e que um autor como Gil Vicente, cuja competência em latim seria bem maior do que já se pensou⁶⁹, de certeza conhecia, até porque pratica a estratégia da adequabilidade do discurso ao perfil convencional da *figura*, dir-se-ia que esses gestos emergem no quadro de uma verosimilhança convencional imposta pela própria figura. Mais do que isso, a par de gestualidades que enfatizam de forma clara e propositada a linguagem farsesca – e portanto deve haver cuidado em não acentuar demasiado o que frequentemente se procura caracterizar como “sátira” em Gil Vicente⁷⁰ –, de que existem imensos exemplos, há outras gestualidades que se executam num contexto palaciano, ou seja, no quadro da linguagem da *urbanitas* cortês e cortesã. “Tirar o chapeirão”, “tomar as mãos”, “beijar as mãos” (embora se trate de uma fórmula de cumprimento que podia não ser realizada gestualmente), “temperar a viola,” “estudar por seu livro”, “ler a carta”, “tirar três papelinhos”, “tocar seus instrumentos”, “ajoelhar”, etc. são exemplos de uma linguagem gestual habitual na corte⁷¹.

⁶⁹ Cf. Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1969, “Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente”, p. 159.

⁷⁰ Vd. Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo*, cit..

⁷¹ Por exemplo, há gestos de cortesia que fazem parte da linguagem evocada nas narrativas de ficção, como o abraço de hospitalidade no momento de recepção do cavaleiro que chega à corte, os quais estão, no entanto, ausentes dos autos vicentinos. Neste sentido, um só caso se poderá apontar, no *Clérigo da Beira*, quando um dos “moços de Paço” diz ver chegar um “vilão” preparando-se para o “abraçar”; para um público habituado à linguagem de recepção violenta do rústico em ambiente palaciano (tópico de Juan del Encina no *Auto del repelón* e do próprio Gil Vicente na sua primeira peça), esse abraço anunciado só podia ser lido em registo jocoso (III, 480). Aliás importa anotar que, nesse local, a *Compilação* não insere rubrica alguma que assinale o gesto com que o moço do paço Duarte recebia o pobre do vilão: “guarda porcos da ca a mão”. Dada a sua natureza, era impensável colocar *coram populo* actos do tipo de abraços amorosos, mais ou menos carregados de erotismo, que surgem nas ficções romanescas; das raras ocorrências de “abraçar” amoroso pode lembrar-se em *Inês Pereira*, no seu casamento com Pero Marques: “No mais cerimónias agora / abraçai Inês Pereira / por mulher e por parceira”, diz a alcoviteira (III, 450). No *Auto em Pastoril Português* também um dos pastores quer usufruir do prazer de abraçar uma pastora, que recusa o gesto de abuso; mas trata-se de figuras que, pelo seu próprio estatuto, não pertenciam à corte; porque, fora da convenção do rústico, os sinais daquilo que fosse uma linguagem amorosa mais eufórica, do tipo da “heresia amorosa” (como evidencia o caso do *D. Duardos*; cf. S. Reckert, *Espírito e Letra*, cit., p. 256), estavam certamente condicionados por pautas comportamentais fossem da Rainha Velha fossem de D. Maria.

É evidente que há outros casos em que o gesto é anotado na rubrica para significar comportamentos ou atitudes que só se podiam atribuir a figuras “baixas” (no sentido que o próprio Gil Vicente dava à palavra no “prólogo” da versão do *D. Duardos* publicada na *Compilação* de 1586). Assim sucede na *Comédia de Rubena*, de conteúdo romanesco, cuja acção se inicia com Rubena prestes a dar à luz uma menina, Cismena, que virá a ser a protagonista de uma segunda história; para ajudar ao parto é necessária uma Parteira que, para criar a verosimilhança adequada, deveria instituir um verismo gestual deformado por um discurso de registo jocoso, na medida em que o tratamento que o autor dá à figura consiste na sua aproximação à figura de referência que era a feiticeira. Por isso, no momento do parto, a Parteira “faz que benze” Rubena, não podendo, obviamente, os seus gestos e palavras serem entendidos em registo sério. Um dos modos que Gil Vicente usa a cada passo para vincar o jocoso é não só investir no plano da linguagem, mas também no da gestualidade. Nesse sentido tem de se ler o gesto da Parteira, de certeza realizado perante os olhos da assistência, de se sentar para urinar: “Faz que se assenta a mijar a hũ canto” (III, 190); a rubrica sinaliza um acto realizado diante dos espectadores – “a um canto” – anunciado uns versos acima pela própria figura («dizei-lhe ãa *Ave-Maria* / enquanto eu vou mijar»), o qual abre espaço temporal para uma fala da Rubena: “Entanto que a Parteira vai, diz Rubena”, na forma de uma epígrafe e, portanto, em caracteres redondos em 1562.

Quase se poderia falar de uma função *epidíctica* ou *mostrativa* do enunciado paratextual em casos como este, responsável, com certeza, por muita da atracção que o teatro vicentino continua a exercer sobre o público, muito mais do que os autos de outros autores, muitíssimo menos acompanhados de rubricas tão informativas como estas.

Nestas circunstâncias, pode detectar-se na *Compilação* um cuidado em valorizar a informação complementar fornecida ao leitor, o qual não deve ser menosprezado, até porque, como já se registou, não é corrente nos impressos de obras dramáticas no tempo. É por isso que vale a pena observar ainda um outro aspecto destes enunciados paratextuais na edição de 1562.

Trata-se da maneira como são usadas as formas verbais ligadas à acção indicada nas didascálias, sejam as do início e do final, sejam as inseridas no interior dos autos. Na enorme maioria dos casos, o tempo utilizado é o presente do indicativo, revestido do seu valor universal, portanto com a capacidade de sugerir uma contemporaneidade diegética, própria da instância de um narrador na terceira pessoa. É, de certo modo, uma situação natural, tão adequada ela surge no interior da diegese e da

acção dramática, estimulada pela fórmula inicial, de largo uso como já se referiu, “entra e diz” e pela profusa utilização do “diz” ao longo de todos os textos. A simulação de uma sintonização presentificadora da acção com o tempo da leitura ajudava, obviamente, à perspectivação de um espectáculo imaginado pelo leitor. Por outro lado, no quadro dessa atemporalidade decorrente do presente do indicativo, podia – e pode... – emergir a sugestão de uma dada norma representativa, traduzindo esses modo e tempo verbais o modelo mais apropriado à eficácia da cena teatral.

52

Desta maneira, não haveria muito que comentar quanto a este uso do presente do indicativo, se, em alguns momentos, as didascálias da *Compilação* não utilizassem outras formas verbais. Uma delas é o pretérito imperfeito, próprio da narrativa na terceira pessoa, que nos surge, por isso mesmo, em rubricas do *D. Duardos*. Logo no início da peça o leitor é informado do combate cavaleiresco – perfeitamente executável no espaço interior do palácio, como sucedia com combates usados em momos – entre Dom Duardos e Primaleão: “Neste passo se combatem & [...] segundo se cõbatiam fortemente...” (III, 259). Mas, excluindo uma ocasional utilização do pretérito imperfeito em “respondia / respondiam” e “vinha” (III, 25), é evidente que este tempo não tem relevo no discurso paratextual da *Compilação*.

Mais frequente é o emprego do pretérito perfeito nos enunciados paratextuais. Nas didascálias iniciais encontramos-lo na função de referir as circunstâncias históricas (ou como tal entendidas) da representação dos autos, preocupação constante ao longo da *Compilação*, ajudando, desse modo, a consolidar a sugestão de uma verdade biográfica do autor e a vincar as suas marcas de sintonia com a vontade e o gosto de altas figuras da família régia. Mas, no corpo das peças, o uso desse tempo verbal assinala uma instância narrativa que oferece duas vertentes: por um lado e num plano intradieético, sinaliza momentos do desenvolvimento da acção dramática narrada ao leitor, fixando na linha sintagmática da história ou *fabula* alguns pontos que, na execução teatral, correspondiam aos actos das figuras em cena. Em tais casos, o pretérito perfeito colabora com o presente do indicativo nessa tarefa de presentificação da acção aos olhos de um leitor⁷².

⁷² O futuro é raro e pode comportar um valor indicativo sobre o modo adequado de representar; surge na rubrica final do *Breve Sumário da História de Deus*: “e soltará aqueles presos bem-aventurados” (III, 161), e numa rubrica do *Auto das Fadas*: “Aqui daram as sortes, primeiramente a elRey” (III, 434).

Por outro lado, há uma outra dimensão significativa do pretérito perfeito nos enunciados didascálicos de 1562: em alguns casos, não muitos é certo, assume a função de atestar uma verdade factual, de natureza histórica, ao referir dados ou circunstâncias datadas (independentemente do rigor com que essas datações tenham sido feitas) que parecem ter ficado sedimentadas nos manuscritos do autor e deles ter passado para o impresso, quem sabe se também com o intuito de fortalecer a memória do pai que os filhos pretenderiam valorizar vinte anos após a sua morte.

O primeiro exemplo ocorre logo na parte inicial da *Compilação*, quando Gil Vicente (de certeza que ele próprio) buscou instituir a sugestão de uma sequência narrativa sobre as circunstâncias em que os primeiros autos foram representados; é inevitável ver nesses enunciados didascálicos (impressos, como tal, em caracteres redondos na edição de 1562) uma preocupação de explicação autobiográfica, com os três primeiros autos enlaçados pelo facto comum de terem sido motivados pela vontade da Rainha Velha D. Leonor. Aí o "entrou" e "entraram [...] ofereceram" e o "gostou tanto [...] que pediu" do final da primeira "Visitação", o "pediu ao autor" e o "Fez a seguinte" da didascália inicial do *Auto dos Reis Magos* detêm um claro valor de testemunho histórico. O mesmo sucede com a informação constante da didascália do *Auto da Barca do Inferno* nessa versão de 1562: "foi representada de câmara".

Em dois casos específicos, porém, o pretérito perfeito reveste-se de uma significação muito determinada pelo momento histórico da representação a que se reporta a didascália de abertura: nas duas "tragicomédias" *Frágua* e *Nau d'Amores*. Trata-se de duas peças que se inscrevem na tradição da linguagem teatral dos momos e que estão directamente relacionadas com a apologia de D. João III no momento em que se casa com D. Catarina e, poucos anos depois, "entra" festivamente em Lisboa, capital do seu largo império⁷³. A simbologia da forja, em que se molda solidamente o amor harmonioso, e da nau, que se apresenta concretamente diante dos olhos do espectador, são elementos poderosos dessa propaganda, que se impunha transmitir também ao leitor.

Na didascália inicial da *Frágua* anuncia-se a presença de um castelo que deve ser entendido (pelos leitores) "per metáfora" (III, 313); e de facto um enunciado narrativo irá indicar o acto histórico de que tal objecto foi colocado em cena, à vista dos assistentes: "Em este passo foy posto hũ muyto fermoso castello & abriose a porta delle, & sayram de dentro

⁷³ Vd. Maria Idalina Resina Rodrigues na «Introducción» a *Gil Vicente, Auto da Barca da Glória. Nau d'Amores*, Madrid, Castalia, 1995.

quatro galantes em trajo de caldeyreyros... & assi sayram do dito castello com sua musica” (III, 317). Trata-se de linguagem cénica habitual na festividade dos momos; mas o que importa é atentar na forma de relato que o enunciado dicascálico assume, se bem que, na sua segunda parte o tempo verbal passe a ser o presente (“& cada hũ delles traz seu martelo... & estas serenas [serranas] trazem... & acabando fazem o razoamento seguinte... & cada planeta fala com sua serrana...”) em sintonia com o momento da acção. Não obstante esta mudança de perspectiva temporal, parece claro que os pretéritos perfeitos detêm aqui um sentido histórico, reforçativo do valor da fantasia espectacular do momento. O leitor fica com a sugestão de que uma voz narradora o informa de algo que efectivamente aconteceu.

No caso da *Nau d'Amores*, com uma linguagem de igual modo alegórica, foi necessário colocar também em cena uma nau, sobre a qual o leitor precisava de estar esclarecido; daí a informação que 1562 imprime em caracteres redondos como é seu hábito: “Foy posta no serão onde se esta obra representou, hũa Nao da grandura de hum batel aparelhada de todo o necessario pera nauegar, & os fidalgos do Principe tirarão suas capas & ficaram em calções & gibões de borcado como carafates...” (III, 306). Mas ainda do que a anteriormente citada, esta informação explicita as circunstâncias da oportunidade teatral, em si mesmas irrepetíveis com a presença das pessoas históricas da assistência.

Parece evidente que estes casos oferecem ao leitor a garantia de uma verdade testemunhável e, por conseguinte, uma acção fortemente creditada. Mas uma tal minúcia informativa – como as dimensões da “nau” – só se pode compreender se admitirmos que se encontrava registada nos originais do autor, como memória de um passado em que ele se envolvera directamente. Isto está patente na peça que, sendo destinada a um espectáculo de alegoria provavelmente representado diante de uma corte que se viu obrigada a residir em Coimbra durante bastante tempo, longe das comodidades de Lisboa e do seu palácio⁷⁴, vem caracterizada na *Compilação* como “Comedia” de “tam raso estilo” (III, 226), adequada a um divertimento palaciano. Isto reflecte-se nas rubricas explicativas de momentos da diegese, formuladas em enunciados mais longos de teor narrativo: “Toca Celiponcio sua bozina, polla qual a serpe & lião conhecia sua necessidade os quaes acodem muy apressadamente & matão o saluagem Monderigon, & logo se vão ao seu castello & tirão a princesa

⁷⁴ Cf. Aníbal Pinto de Castro, «A “Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra”», cit..

Colimena & suas donzellas & irmãos & entanto que vão ao castello diz o pelegrino que fez o argumento” (III, 235). É um longa síntese explicativa da acção que certamente não foi mostrada aos espectadores, e que 1562 insere a toda a largura da mancha tipográfica, ao fundo da página, em caracteres redondos como é seu hábito. Sem esse resumo da acção romanesca não se entenderia a passagem da fala precedente de Celipônio para a seguinte do Peregrino.

Ora uma das consequências deste cuidado em satisfazer a curiosidade do leitor quanto ao conteúdo da acção dramática leva a que a *Compilação* assinale, com algum cuidado também, a presença de objectos colocados *coram populo* e necessários à realização teatral. É o caso do tanque no *Amadis de Gaula*, indispensável para satisfazer o sentido do verso “voy me al tanque del pomar” (III, 288) dito por Oriana, na rubrica “Vayse Oriana com Mabilia ao tanque, & apartandose Mabilia com Oriana, diz”; ou então o andor que os Diabos acompanhantes da Feiticeira trazem para a cena na *Comédia de Rubena*; ou a mesa, elemento fundamental da cenografia do *Auto da Alma*; ou as barcas nas moralidades nelas centradas; ou ainda, na sua forma espectacular, o “carro triunfal” do desfecho do *Auto da Fama*. A alusão a objectos concretos, seja no texto, como o tinteiro no *Juiz da Beira*, seja em rubrica, como a imagem encontrada pela pastora no *Clérigo da Beira*, constitui um poderoso factor de creditação da *fabula* dramática junto do leitor e como tal deve também ser considerado no conjunto vicentino impresso em 1562⁷⁵.

Na mesma direcção vão os casos em que existe uma informação explícita sobre a presença de figuras da família real ou outras como assistentes e até participantes, ainda que só por gestos que não foram registados, da representação. Assim acontece com a *Comédia do Viúvo*, de que já se citou a rubrica alusiva à presença e intervenção de D. João III ainda príncipe. Mas de forma semelhante um *Auto das Fadas* teria sido sem sentido se, na circunstância, não estivessem presentes pessoas como o rei D. João III e a rainha D. Catarina⁷⁶.

⁷⁵ Mas também na “tragicomédia” *Cortes de Júpiter* a fala do próprio Júpiter, já no final, incita ao gesto de oferta da figura da Moura: «Presentay isso [“o terçado & anel & didal de condam” de que fala a rubrica anterior] (III, 349) aa senhora / iffante e noua duquesa».

⁷⁶ O mesmo sentido em peças de fantasia alegórica e celebrativa como as *Cortes de Júpiter*, o *Templo de Apolo*; mas também na farsa *Juiz da Beira*, claro exemplo da simbologia da corte régia como local apropriado para se dirimirem problemas relacionados com o exercício de um poder que o monarca guardava ciosamente para si, a aplicação da justiça; era, aliás, um tema conhecido na poética cortês de cancionero, com ele se articulando o

Um caso bastante significativo da linguagem didascálica na obra vicentina é o da “tragicomédia” com que abre o Livro III, o *D. Duardos*. É sabido que a primeira edição da *Compilação* de 1562 oferece ao leitor uma versão desta peça que não coincide com o texto impresso num folheto avulso, reedição de um outro anterior, feito certamente em vida ao autor⁷⁷, e na segunda edição de 1586 da própria *Compilação*; em ambas abre o Livro III das “tragicomédias”. Além disso, o texto avulso e o de 1586 incluem um “Prólogo” que constitui um dos poucos textos com alusões de doutrina poética conhecidos de Gil Vicente.

Não interessa aqui proceder à compaginação das versões, já feita⁷⁸, mas atentar na maneira como os enunciados didascálicos se comportam em ambas as versões. Começando pela didascália de abertura, deverá anotar-se que a de 1562 segue o modelo desta edição, frisando a sequencialidade habitual – “E esta primeyra [“tragicomédia”] he sobre” (III, 257) –, enquanto a edição de 1586 adota a linguagem própria das edições avulsas: “Auto nueuamente hecho” (IV, 307)⁷⁹. Anote-se desde já que os enunciados paratextuais de 1562 estão em português, sendo o auto em castelhano, enquanto na impressão de 1586 estão nesta última língua. Também como se anotou mais em cima, 1562 imprime as rubricas em letra redonda e o texto em gótico, enquanto 1586 usa caracteres redondos, neste caso sempre do mesmo corpo.

Em termos gerais pode verificar-se que 1562 é mais informativa para um leitor do que 1586. Pode usar-se como exemplo a didascália seguinte de 1562: “Vãose dom Duardos & Olimba, & / vem os ortelões da orta de Florida .s. Iuliam, Costança Roiz sua molher, & Francisco & Iuan seus

célebre “Cuidar e Suspirar” com que abre o *Cancioneiro Geral* de Resende, conforme muito acertadamente comentou Margarida Vieira Mendes na sua edição deste poema O “Cuidar e Sospirar” [1483], Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

⁷⁷ Carolina Michaëlis, aceitava a hipótese defendida por Braamcamp Freire em *Gil Vicente trovador, Mestre da balança* de que constituía uma “novidade dramática, propositadamente esplendorosa”, como seriam as cerimónias do casamento por palavras de presente entre Carlos V e Isabel, filha de D. Manuel em Novembro de 1525 (vd. *Notas Vicentinas*, cit., p. 523), sendo desse ano uma edição *princeps* perdida. Quanto ao uso do castelhano, como língua literária da cultura poética e ficcional de corte, o próprio Gil Vicente a defende num passo do *Triunfo do Inverno*: “O Inverno vem salvagem / castellano en su decir / porque quem quiser fingir / na castelhana linguagem / achará quanto pedir” (II, 77).

⁷⁸ Sem que seja fácil chegar a conclusões claras; Carolina Michaëlis o confessava já na sua Nota V.

⁷⁹ No sentido de *ex novo*, tal como na didascália do texto avulso do *Auto da Festa*: “Auto novamente feito”.

filhos, & diz Iuliam" (III, 264-265), que dá seguimento a um conjunto de 23 versos que faltam em 1586; nesta a rubrica correspondente tem: "Entra Iulian ortelano, y su muger Costança ruyz, y dize Iulian" (IV, 315). Há casos em que parece haver uma compensação entre as duas impressões: onde 1562 indica só o nome da locutora "Amandria" (III, 270), 1586 oferece uma epígrafe mais alongada: "Llegando Amandria a don Duardos, dize Amandria" (IV, 322); mas o inverso também existe em 1562 "Depois de beber Flerida, diz" (III, 271) e em 1586 "Flerida" (IV, 323).

No entanto, se é certo que 1562 revela algumas deficiências, por exemplo na indicação correcta dos nomes dos locutores (III, 276), também é certo que imprime bem os versos de arte maior do diálogo entre Artada e Flérída, enquanto 1586 os imprime como se se tratasse de versos de seis sílabas⁸⁰.

Confinando-nos à observação do comportamento relativo às didascálias, 1562 parece um pouco mais preocupada em esclarecer o leitor quanto a sequências da diegese mediante rubricas de síntese, o que corresponde também a redacções distintas. Assim acontece com a rubrica, impressa como tal em 1562 em redondo, "Apartase dom Duardos dos hortelões, & porque a princesa Flerida querendose apartar desta conuersaçam temendose do mal que se lhe podia seguir, determinou de nam vir aa horta. Sobre este passo neste terceyro soliloquio dom Duardos diz o que se segue" (III, 276). É um trecho de certo modo alongado que resume uma sequência da *fabula* que em 1586 corresponde a falas das personagens (IV, 328-329). O mesmo acontece com a didascália seguinte de 1562: "Apertando o amor a Princesa Flerida, & nam podendo comprir o degredo que en si mesma pos, manda primeyro Artada, & vendoa dom Duardos vir, diz antre si" (III, 277), que em 1586 corresponde a texto dramático, sem rubricas semelhantes.

Independentemente de outras considerações, parece legítimo considerar que a versão do *D. Duardos* impressa em 1562 se acomoda à forma como os textos de peças baseadas em diegeses comuns a narrativas do género romanesco buscam assegurar o conhecimento que o leitor deve ter da história. Repare-se que o tipo de discurso utilizado nas duas citações feitas em cima se aproxima do registo enunciativo corrente nas narrativas cavaleirescas, de que o auto é dependente⁸¹.

⁸⁰ Como observa Stephen Reckert, a *Compilação* de 1562 revela ter sido objecto, neste caso do *D. Duardos*, de um maior cuidado do que a de 1586 (*Espirito e Letra*, cit., p. 254).

⁸¹ Esta dependência observa-se na adopção de fórmulas do tipo "Ido dom Duardos & Primaleam" (III, 259) ou "Ido Amadis, torna Oriana", "Partido... diz", "Depois de vestido..." no *Amadis de Gaula*.

No final a versão impressa por João Álvares inclui a composição de saída com a rubrica seguinte: “Este romance se disse representado, & depois tornado a cantar por despedida” (III, 285). Trata-se do romance entoado para finalizar esta peça cavaleiresca; a rubrica de 1562 não está na versão avulsa também publicada em 1586. Ela indicia que o romance foi dito duas vezes: uma primeira “representado”, ou seja, talvez recitado, e uma segunda cantado. Se assim foi, o “disse” reporta-se a uma circunstância histórica de encenação da peça, que nos é desconhecida, e como tal tem um valor testemunhal óbvio⁸². Neste caso, a didascália de encerramento guarda uma memória histórica que, talvez, proviesse do manuscrito do autor.

Ora, apesar de a versão publicada na segunda edição de 1586 transcrever um “Prólogo” importante para se avaliar da doutrina literária explícita de Gil Vicente, o qual falta na primeira edição da *Compilação*, a verdade é que os enunciados didascálicos que acompanham o texto nesta impressão são um pouco mais extensos e contêm mais informação paratextual do que os da impressão de André Lobato. O facto de haver passos que na edição avulsa e na de 1586 fazem parte do texto principal, pertencentes a falas de figuras, mas que em 1562 são resumidos em forma de síntese narrativa como rubrica (e por isso impressos em letra redonda) pode significar um tratamento do texto que visaria o leitor, mas apontando para um momento histórico determinado⁸³.

Para além disso, o texto do romance surge posto só na boca da figura de Artada em 1586, mas em 1562 está distribuído por ela, pela de D. Duardos e pela do Patrão⁸⁴. A verdade é que o texto do romance não justifica a necessidade de variar os locutores ao longo da sua execução; a não ser que a didascália final de 1562, ao informar que o romance fora

⁸² Aliás é preciso atentar na maneira como está estabelecido o enlaçamento sequencial entre as duas primeiras “tragicomédias” do Livro III: 1562 insere, logo depois da rubrica, a palavra “FINIS.”, deixando em branco um espaço correspondente a umas catorze linhas de texto, a que se segue a indicação “Segue-se a segunda tragicomedia sobre Amadis de Gaula” (III, 285). Não assim em 1586, onde, por baixo da gravura que ocupa a parte superior da página, se anuncia o *Amadis* do seguinte modo: “Esta Tragicomedia se começa” (IV, 339).

⁸³ Isso poderá explicar a presença de rubricas de síntese narrativa em maior quantidade nesta peça.

⁸⁴ Há um claro erro em 1562: a linha do fol. 136v. “Arta.Alli habla don Duardos”, apresentada como fala de Artada, não pode ser outra coisa senão uma rubrica, não devendo estar impressa em caracteres góticos, como está, mas em redondos; 1586 assinala-a correctamente como rubrica. Sobre a problemática textual do *Auto de D. Duardos*, vd. Setphen Reckert, *Ob. cit.*, p. 243ss.

dito duas vezes, permita inferir que a confusão tenha nascido daí, parecendo mais fiel à lembrança de uma situação real de representação da peça⁸⁵.

As considerações deixadas atrás não passam de uma tentativa de realçar o papel importante que os enunciados didascálicos detêm na apresentação impressa dos autos vicentinos, em particular na *Compilação* saída em 1562. A observação do resultado do trabalho tipográfico realizado na oficina de João Álvares⁸⁶ revela-nos uma actuação de *mise en page* habitual na fixação impressa dos textos em verso de redondilha; há páginas com estrofes em verso de arte maior a uma só coluna, numa disposição que não é praticada nos folhetos avulsos; e vimos como a segunda edição de 1586 desdobrou o romance final do *D. Duardos* para usar linhas curtas.

Onde a *Compilação* de João Álvares se destaca, nesse campo bibliográfico das edições de obras dramáticas na segunda metade do século XVI, é no facto de incluir de maneira mais significativa enunciados de natureza paratextual que se revelam aos leitores dos autos. Além disso, João Álvares distingue esses enunciados por meio de caracteres diferentes dos que utiliza para o corpo dos textos. Talvez o tenha feito em convergência com orientações de Luís Vicente, não o sabemos, como também não sabemos qual a relação entre esses enunciados e o texto dos autos no estado manuscrito deixado pelo autor, fosse aquele "livro grande" a que alude o filho no seu prólogo, fossem os cadernos respeitantes a cada peça. Parece necessário admitir que, nos originais do dramaturgo, deviam estar registadas anotações e orientações para a execução dos autos, tantos deles marcados por uma *opportunitas* que as didascálias de abertura se esforçam por recuperar, num trabalho de evocação da memória histórica que acaba por ir ao encontro do perfil biográfico de um Gil Vicente encarregado de organizar as festas palacianas.

A dimensão cairológica deste teatro podia constituir uma dificuldade à intelecção das obras através do acto de leitura, tão marcadas muitas delas estavam por circunstancialismos datados; talvez por isso 1562 se haja aproveitado o mais possível de informações que proviriam do próprio autor. Era uma estratégia que poderia estar definida por ele e que 1562 recuperou, embora ninguém possa avaliar com rigor até que ponto.

⁸⁵ Carolina Michaëlis já se interrogava sobre as razões que levaram Luís Vicente a incluir no volume saído em 1562 uma versão do auto que supunha ter sido "metida" pelo autor no "livro grande", alvitando que uma explicação, meramente sugerida, estaria no facto de se tratar de um texto menos extenso; cf. *Notas Vicentinas*, cit, p. 526.

⁸⁶ Sobre esta matéria, vd. a «Nota prévia» de José Camões à edição aqui utilizada.

Deste modo, a *re-presentação* mental da acção dramática mediante a leitura (ou mesmo novas encenações posteriores) dependia dos informes desses enunciados didascálicos, várias vezes marcados por uma veracidade histórica perfeitamente sinalizada.