O teatro português: estrutura e transversalidade

DUARTE IVO CRUZ

BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL FRANCISCO PILLADO MAYOR
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÊS, FRANCÊS E LINGÜÍSTICA

821.134.3-2.09
CRU, D

O teatro português:
estrutura e transversalidade

DUARTE IVO CRUZ

BIBLIOTECA DA FAC. DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA
ULFL172416
06.12.2014

39

BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL FRANCISCO PILLADO MAYOR

Deseño da Capa:
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:
Miguel Anxo Varela: *Arlequín I,* 2005
(Técnica mixta)

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© DUARTE IVO CRUZ

ISBN
84-9749-168-8

Depósito Legal:
C -2.470/2005

Impresión:
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:
ANTONIO SOUTO

Distribución:
CONSORCIO EDITORIAL GALEGO
Estrada da Estación 70-A
36818 A Portela
Redondela (Pontevedra)
Tel. 986 405 051. Fax 986 404 935
pedimentos@coegal.com

BIBLIOTECA-
-ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA
Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira • 15071 A Coruña

Consello Científico:
X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO,
LAURA TATO FONTAÍÑA

DUARTE IVO CRUZ

O TEATRO PORTUGUÊS:
ESTRUTURA E TRANSVERSALIDADE

MMV

I. Introdução. Uma visão aglutinadora no tempo e no temário

Este volume representa, no conjunto dos seus estudos, mais de 40 anos de investigação, divulgação, mas sobretudo meditação acerca do Teatro Português. Reflete por isso, necessariamente, uma dispersão temática e por vezes estilística que desde já se assume, mas que é corrigida pela unidade estrutural e transversalidade temática de cada um dos capítulos. E de tal forma, que não serão raras algumas repetições de conceitos e algumas sobreposições de conteúdos.

Muito embora: de Teatro Português se trata, das origens aos dias de hoje, e esse fundo comum constitui o maior valor e factor aglutinante da por vezes inevitável dispersão e heterogeneidade de cada estudo em si. E mais: sendo a sistemática do volume transversal no tempo e no temário, tenta sublinhar a estrutura subjacente e aglutinante do Teatro Português ao longo dos séculos e na variedade dos temas.

O que confere unidade e autonomia cultural ao Teatro Português? Desde logo a língua, como é óbvio, mas também a perspectiva histórica, a influência do meio económico e geográfico, a religiosidade implícita, mesmo em obras não assumidamente religiosas, a tendência para o mito, o gosto de certo ocultismo, o lirismo, o sentido social. E o diálogo permanente, feito de aproximações e reacções, com a cultura matricial europeia, mas também com a experiência dos encontros e interacções com outras culturas. E ainda, o primado da componente do texto, geralmente mais desenvolvida e técnica e esteticamente mais eficaz do que a componente do espectáculo.

No presente volume, feito de estudos diversos devidamente revistos e aglutinados, houve o cuidado de construir nova doutrina

e desenvolver pesquisa, relativamente às obras de conjunto do Autor, designadamente, mas não só, o ciclo de "História(s) do Teatro Português" que iniciamos em 1969 e demos forma mais abrangente, para já a última mas, espera-se, não definitiva, em 2001. Essa obra, que para nós continua referencial, segue-se e muito beneficiou das Histórias publicadas em Portugal desde Teófilo Braga, a saber, ou para lembrar, as de Lucciana Stegagno Picchio, Luís Francisco Rebello, José Oliveira Barata . De notar que estas são as Histórias Gerais, chamemos-lhes assim, pois a nivel parcelar ou monográfico existem, como sabemos, muito mais estudos de qualidade, adiante citados e provenientes, alguns deles, de núcleos de estudo e pesquisa das Faculdades de Letras das Universidades de Lisboa e de Coimbra, da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa e do Museu Nacional do Teatro.

Desde 1964, data do primeiro livro, ou desde 1958, data do primeiro artigo, o Autor publicou em volume 27 estudos sobre Teatro Português, sendo 11 obras autónomas e as restantes, colaborações em volumes colectivos, prefácios, e outras publicações de fundo. Ocupou-se destas matérias em décadas de Ensino Superior, em Academias e Centros de Pesquisa.. O volume que hoje se apresenta reflete pois essa longa experiência e vivência. Mas quere-se aqui dizer que não há propriamente repetições: com estudos anteriores: cada um dos capítulos deste livro vale por si, comporta reanálises e novas investigações e revisões da matéria dada e publicada.

Seja permitido transcrever o final do prefácio da minha "História do Teatro Português " (ed. Verbo, Lx 2001, pag. 9), pois, se se justificou numa História Geral, mais se justifica e explica, numa obra como esta:

"Qualquer História de Literatura e Arte envolve simultaneamente um sentido factual e um sentido crítico.Para ser minimamente interessante tem pois de conciliar critérios objectivos e subjectivos. O resultado entretanto responsabiliza exclusivamente o autor pelo rigor da informação e pela coerência da análise".

Resta exprimir a grande honra que constitui para mim esta colaboração com o Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística da Universidade da Corunha e Biblioteca Arquivo Francisco Pillado Mayor, na pessoa dos Professores e bons amigos Carlos Paulo Martínez Pereiro e Francisco Salinas Portugal. E seja dito que a colaboração com esta prestigiosa Instituição Galega chama uma vez mais a atenção para o imenso fundo cultural que nos une e que bem merece cada vez maior desenvolvimento.

II. Presença dos sermões satíricos e das pregações dos goliardos em Gil Vicente (século XVI)

Em 1898, Teófilo Braga divulgou um dos mais interessantes documentos probatórios da existência de actividade dramática, em Portugal, anterior a Gil Vicente. Trata-se de uma "carta de perdão" datada de 23 de Abril de 1482 e homologada por D. João II, pela qual se reconheciam as culpas, mas também as penas já espiadas, de um tal Rodrigo Alves "escolar de artes, morador em Setúbal, o qual pregava como italiano e remedava judeus em maneira de capelão e rabi, e dizia **dá-lhe, dá-lhe** e que respondia o juiz e tabelião e alcaide em som de missa, e que dizia uma paixão de um frade e de uma freira e um *vere dignum* de um clérigo que roubaram em um caminho e se acabava a uma voz *bebamus* tudo cantado em som de missa e que sobre isto bebia sobre cidra e não faziam outra cerimónia desonesta". Apesar disso, e dado que o dito Rodrigo Alves "por assim fazer aqueles escárneos e desapreços à Santa Madre Igreja e divinos ofícios", acabou por ter de pagar "para a piedade dois mil reais ou fosse para Arzila estar um ano qual ante quisesse ..."[1]

O documento refere-se à actividade dos goliardos ou "estudantes pregadores", que Álvaro Brito Pestana, num poema incluído no Cancioneiro Geral, como tal expressamente qualifica:

"Estudantes pregadores
montam santas escrituras
em sermões
derivados em amores
fazem de falsas figuras
tentações".

---

[1] Teófilo Braga, "História da Literatura Portuguesa – Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional" Livraria Chardran, Porto 1898, pag. 35 a 39.

Aliás uma constituição do Bispo da Guarda, datada de 1500, condena também os jograis que, do alto dos púlpitos "dizem muitas desonestidades e abominações, sem embargo de então se celebrar missa"[2].

E são, aliás, numerosíssimos os documentos eclesiais que procuram, aparentemente sem resultado, disciplinar a actividade lúdica nas Igrejas produzida por clérigos falsos ou verdadeiros[3].

O Professor Humberto Baquero Moreno, no seu estudo dedicado a *Vagabundagem nos Fins da Idade Média Portuguesa* assinala a errância de falsos pobres disfarçados de religiosos: "um dos processos mais usados na prática da vagabundagem consistia no uso de vestes religiosas, sem que para o efeito os detentores dessa indumentária pertencessem a alguma instituição monástica ou secular"[4]. A numerosa documentação anexa a este notável estudo comprova a preocupação régia quanto à marginalidade e insegurança decorrente. E se cruzarmos a legislação civil, citada e transcrita por Baquero Moreno, com as constituições sinoidais e demais documentos condenatórios de origem eclesiástica, teremos um quadro convergente, quando não claramente coincidente, da acção quantas vezes marginal dos goliardos e dos estudantes pregadores – verdadeiros ou embusteiros na dupla qualidade de estudantes e de eclesiásticos.

Está-se perante uma expressão para-dramática medieval pujante em França pelo menos a partir do séc. XII. Para Jacques Le Goff, os goliardos são "vagabundos intelectuais": estudantes, clérigos de qualquer obscura regra marginal, "errantes, representantes típicos de uma época em que o desenvolvimento demográfico, o

---

[2] Cp. Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, Editorial Verbo, Lisboa 2001, pag. 20 e bibliografia citada.

[3] O mais recente levantamento das proibições eclesiais da actividade lúdica e jogralesca nas Igrejas encontra-se em João Francisco Marques, *As Formas e os Sentidos – O Teatro Religioso e Litúrgico* in *História Religiosa de Portugal*, Vol II, Ed. Círculo dos Leitores, Lisboa 2000, pags. 449 e segs Cfr. também Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Portugália Editora, Lisboa 1960, pag. 28 e Duarte Ivo Cruz, *ob. Cit.*, pag. 22.

[4] Humberto Baquero Moreno, "A Vagabundagem nos Fins da Idade Média Portuguesa", in *Marginalidade e Conflitos Sociais em Portugal nos Séculos XIV e XV*, Editorial Presença, Lisboa 1985, pag. 35.

despertar do comércio, a construção das cidades fazem despedaçar as estruturas feudais, lançam nos caminhos e reúnem nas encruzilhadas que as cidades constituem, os desclassificados, audaciosos, infelizes"[5].

Os especialistas em História do Teatro são mais específicos quanto à dimensão para-dramática das pregações dos goliardos. E relacionam esta actividade difusa, mais conhecida pelas proibições do que pela memória dos textos, com a tradição dos sermões jocosos ou satíricos, "sermons joyeux", pujantes e extremamente populares até ao séc. XVI. Precisamente: em 1502, Gil Vicente "inaugura" a primeira expressão estruturada e documentada do teatro português, dando corpo a expressões para-dramáticas seculares no *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação* (7 de Junho de 1502).

Não é um sermão, alegre ou triste, mas andará próximo: e veremos adiante os casos concretos de convergência da dramaturgia vicentina com a tradição goliardesca ou dos sermões satíricos, mesmo que ortodoxamente respeitadores.

Nem sempre assim eram. Jelle Koopmans, Professor de Literatura Francesa da Idade Média na Universidade de Amesterdão, reporta a tradição dos sermões satíricos à farsa de Jean Molinet sobre "Saint Billouard", e não hesita em o rotular como "obsceno e diabologista"[6].

Os exemplos sucedem-se num sentido extremo de rituais satânicos que terão talvez a sua expressão mais "negra" no sermão satírico de Saint Oignon que retoma a tradição simbólica de Nabucodonosor como o próprio Anticristo[7]. Para Jelle Koopmans, a tradição remonta pelo menos ao séc. XII: há notícia de uma

---

[5] Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Edition du Seuil, Paris 1957 – 1985, pag. 30. Cfr. também do mesmo autor "Le Rire dans la Société Mediévale", in *Un Autre Moyen Âge* Ed. Gallimard, Paris, 1999, pag. 1314 e segs.

[6] Jelle Koopmans, *Le Théâtre des Exclus au Moyen Âge – Héretiques, Sorcières et Marginaux*, Ed. IMAGO, Paris 1997, pag. 178. De notar que o estudo de Humberto Baquero Moreno, acima citado, é publicado 12 anos antes.

[7] *Idem, idem*, pag. 182.

assembleia em Verona, em 1175, onde foram proferidos sermões blasfemos.

Em 1497, Gottschalk Hollen descreve uma "missa de jogadores" que "constroem uma Igreja de Satan". Será isto - pergunta Koopman – "uma reunião de goliardos"?[8].

Estamos muito longe do nosso Rodrigo Alves, de aparentes e brandos costumes no seu "*bebamus*". Mais próximos dele estarão os "famosos goliardos" de que nos fala agora Charles Mazouer, Professor da Universidade de Bordéus III: para ele, os goliardos serão "esses clérigos de costumes dissolutos que concluíam as suas orações burlescas com qualquer *per omnia pocula pocularum* substituindo pela evocação de taças de bebida a referência aos séculos *(per omnia saecula saeculorum)*"[9].

Mazouer insiste no carácter teatral do "sermão satírico", o qual "é antes de tudo teatro! O actor solitário deve prender e segurar os basbaques na praça pública, ou interessar os convivas para os distrair por momentos do banquete que vem animar. Mas representa o papel de um pregador, parodia o orador popular que, debruçado no seu púlpito deve segurar o público de fiéis. Troca divertida, porque a técnica e os processos de orador sagrado dos séculos XV e XVI assemelham-se muito aos de um actor em cena"[10].

OS SERMÕES SATÍRICOS DE GIL VICENTE

Gil Vicente não é um goliardo no sentido rigoroso do termo: nem clérigo, nem estudante, ainda menos herege. A sua crítica não se dirige à Igreja e à doutrina: pelo contrário, o que verbera é a conduta heterodoxa, pecaminosa do mau clero. Os exemplos são infindáveis.

---

[8] *Idem, idem*, pag. 168 a 171.

[9] Charles Mazouer, *Le Théâtre Français du Moyen Âge*, edição SEDES, 1998, pag. 276.

[10] *Idem, idem*, pags. 282-283.

Mas reconhecem-se, esparsos na portentosa obra vicentina, vestígios da tradição goliardesca e, mais nitidamente, dos sermões satíricos. O próprio *Vaqueiro* iniciático anda lá perto. Mas algumas intervenções dramáticas desenvolvem e exponenciam o processo dramatúrgico e a crítica doutrinária que conduziu o velho Rodrigo Alves à prisão.

E o primeiro texto goliardesco de Gil Vicente é, precisamente, um sermão mais ou menos cómico, "engraçadíssimo", diz Marques Braga[11], pregado em 1506 em Abrantes, "feito à Cristianíssima Rainha Dona Leonor" por ocasião do nascimento do Infante D. Luís. António José Saraiva realça a simulação da loucura por parte do próprio autor e evoca a tradição do vinho, numa antecipação da portentosa *Maria Parda*[12]. Teófilo, por seu lado considera o Sermão "engenhosíssimo e de uma ingenuidade que encanta"[13]. Defende os judeus, não obstante o tom satírico com que os trata em tantos Autos e Farsas: prenuncia a carta a D. João III sobre as causas do terramoto de 26 de Janeiro de 1531.

No *Auto das Fadas* - (1511) um frade vindo do inferno prega um longo sermão subordinado ao tema *"amar vincit omnia"*. O Frade "foi pregador: mas enquanto viveu foi muito namorado". É a condenação dos maus costumes dos eclesiásticos que, como vimos, atravessa toda a obra de Gil Vicente. O Frade revela erudição clássica, que aliás, abona a favor da formação cultural do dramaturgo: cita Vergílio, cita Valerius Maximus, cita os salmos. Mas a certa altura "assoa-se com o seu guardanapo...". A mudança de métrica e de estilo, na passagem do sermão para as falas da farsa, indiciam o caracter de transição estética e ideológica da obra de Gil Vicente, na passagem do teatro medieval para o Renascimento.

---

[11] Marques Braga, Prefácio às *Obras Completas* de Gil Vicente, Clássicos Sá da Costa – Editora, 2.vol., Lisboa, pag XVIII.

[12] António José Saraiva *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, ed. Livraria Bertrand, Lisboa, 2ª ed, 1981, pag. 78.

[13] Teófilo Braga, *ob. cit.* pags. 322 e segs.

Bem mais enraizado numa estética medieval é *O Velho da Horta* (1512) próximo , na verdade, da farsa tal como era produzida desde a alta Idade Média ao longo da Europa – e cá também, decerto, ou de outra forma nunca Gil Vicente tão bem a reproduziria. Abre com uma paráfrase lírica do Padre Nosso, onde a fórmula sagrada em latim, no início de cada verso, remata no conceito próprio da oração, em português. O texto é muito belo, na singeleza da própria oração e na sinceridade ingénua do velho – cujas intenções, relativamente à Moça, não são assim tão cristãs...

"*Et ne nos*, Deus, te pedimos
Inducas per nenhum modo
In tentationam caímos;
porque fracos nos sentimos
formados de triste lodo".

No *Auto dos Físicos* (1512 ou 1524) a longa fala do Padre também se aproxima dos clérigos lúbricos que povoam o universo dos sermões satíricos: não é um sermão mas quase. Muito mais sê-lo-á, entretanto, o insólito "clérigo nigromante" que profere, aí sim, um verdadeiro sermão no Prólogo da formidável *Exortação da Guerra* (1513). Ao longo de agilíssimos 131 versos, o clérigo mistura oração com adivinhação, profetisa o destino dos espectadores – e acaba numa poderosa evocação e esconjura de Satanás que, no estilo e no vigor, dá o tom à *Exortação da Guerra* que se seguirá:

"Polo fumo peçonhento
que sae da tua caldeira,
e pela ardente fogueira,
polo lago do tormento,
esconjuro-te, Satan,
de coração
zezegot seluece soter,
conjuro-te Lucifer,
que ouças minha oração.

Polas nevoas ardentes
que estão nas tuas moradas,
polas poças povoadas
de víboras e serpentes
e polo amargo tormento,
mui sem tento,
que dás aos encarcerados;
polos gritos dos danados,
que nunca cessam momento"

Mas note-se que este "Clérigo nigromante" não tem nada a ver com os ritos satânicos, as missas negras e os desvios heréticos descritos por Jelle Koopmans, acima referidos: é irónico e nesse sentido inócuo...

Desviamo-nos um pouco da cronologia, aliás nem sempre rigorosa, para deixar para o fim a portentosa *Maria Parda*, de longe a mais goliardesca obra de Gil Vicente. Não lhe anda longe, entretanto, o *Clérigo da Beira* (1526) com as paráfrases irónicas do Pater Noster em latim aproximativo que se misturam com os comentários do clérigo e do seu filho, durante uma caçada, na véspera de Natal e da Salve Regina, esta dita num português estropiado por um "negro" cómico:

"Sabe a regina Matho misercoroda nutra um
cego sabel até que vamos. A oxulo filho de egoa alto
soso peamos já mentes já frentes vinagre que ele
quebrarão em balde já ergo a quante nossa há ilhos
que busca cordas oculos nosso convento e geju com
muita fruta ventre tu já tremes já pias. Seuro santa
Maria dinhero me lá darão que é ve esa carta dame
mucho que furte cantara Furunando".

É interessante lembrar que esta "farsa de folgar (...) foi representada ao muito poderoso Cristianíssimo Rei Dom João o terceiro do nome em Portugal", o que recoloca o problema, levantado por Garrett em *Um Auto de Gil Vicente*, das relações complexas do autor com a autoridade régia e religiosa.

Notável é, entretanto, o exercício dramatúrgico de simbiose irónica, se bem que sempre ortodoxa, entre o Pater Noster rezado em latim e os azares da caça a que o Clérigo e seu filho Francisco se dedicam enquanto rezam. O diálogo constitui um dos pontos mais altos do engenho dramatúrgico de Gil Vicente e, ao mesmo tempo, retoma a tradição do cómico, a partir do litúrgico, das pregações goliardescas e dos "sermões satíricos". Veja-se um pequeno exemplo:

"Fra. *Domine Dominus noster*
nos dê com que os manter,
e coelhos que levemos.

Clé. *Coeli enarrant gloriam Dei,*
não cuide Papa nem Rei
que está no cume da serra.

Fra. *Domine est terra,*
que é senhor de toda grei.

Clé. *Ora te Deum laudamus,*
pois que tal menhã levamos
pera provarmos a perra.

Fra. *Jubilate Deo, omnis terra:*
diz que rezemos e vamos.

Clé. *Assi manda Deus, Deus meus,*
e nos dá dia par'eles."

São 94 versos de admirável capacidade de articulação semântica, ainda hoje muito engraçados ao nível do contraste entre o sagrado e o profano e de notável potencial cénico.

Estas considerações aplicam-se decerto aos latinismos da pregação do Frade que serve de prólogo ao *Auto de Mofina Mendes*, também representado perante D. João III em 1534. Cita autores clássicos, cito teólogos medievais, historiadores romanos, Séneca e Plínio, numa larga manifestação erudita.

Mas, dentro da técnica consagrada dos sermões satíricos procede a derivas de estilo e conteúdo para manifestações fársicas ainda hoje eficazes na sua teatralidade:

"Pólo qual diz Quintus Curtius,
Beda - de religione christiana,
Thomas – super trinitas alternati,
Agustinus – de angelorum choris,
Hieronimus – d'alphabetus hebraice,
Bernardus – de virgo assumptionis,
Remigius – de dignitate sacerdotum.

Estes dizem juntamente
nos livros aqui alegados:
se filhos haver não podes,
nem filhas por teus peccados,
cria desses engeitados,
filhos de clerigos pobres.
Pois tens saco de cruzados,
lembre-te o rico avarento,
que nesta vida gozava,
e no inferno cantava:
agua, Deos, agua,
que lhe arde a pousada".

E logo a seguir, em nova transição, resume o enredo do Auto em termos de maior contenção doutrinal...

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, nas suas *Notas Vicentinas* é muito céptica quanto à erudição clássica e ao domínio do latim de Gil Vicente, citando, precisamente a pregação do Frade na *Mofina*: "dúzias de fórmulas latinas (...) que não são senão títulos de obras de filosofia e teologia e nomes de autores"[14]. Em qualquer caso, com proverbial probidade e rigor científico, cita autores, desde Garcia de

[14] Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas de I a V*, ed. da Revista Ocidente, Lisboa 1949, pag. 234 e Bibliografia citada.

Resende, Severim de Faria ou Barbosa Machado, a Mendes dos Remédios, Braamcamp Freire e Andrey Bell, a favor ou contra a tese da cultura latina de Gil Vicente.

O GOLIARDO GIL VICENTE E *O PRANTO DE MARIA PARDA*

Mas o texto mais próximo dos sermões dos goliardos é, sem dúvida, o portentoso *Pranto de Maria Parda* (1522) contrafacção burlesca dos "Planctus - litúrgicos do ciclo pascal" como escreveu Luís Francisco Rebello[15]. Teófilo Braga realça sobretudo o testamento da Maria Parda mas relaciona-o com a *Farsa do Advogado Pathelin*[16].

Em qualquer caso, está-se perante a transposição perfeita da simbologia cristã, da oração, da súplica e últimas vontades, para um inigualável rito fársico do vinho e da bebedeira, tema central da pregação goliardesca,

> "Ó bebedores irmãos
> que nos presta ser cristãos
> pois nos Deus tirou o vinho?"

Neste contexto, o testamento constitui a mais significativa expressão goliardesca em Portugal. Para além de uma descrição pícara dos próprios bens e do seu destino, todo o texto é pontuado por transições do sagrado para o profano, sendo este, necessariamente, determinado pelo excesso de bebida:

> "A minha alma encomenda
> a Noé e a outrém não
> e meu corpo enterrarão
> onde estão sempre bebendo".
> (...)

---

[15] Luís Francisco Rebello *O Primitivo Teatro Português* ed. ICALP, Lisboa 1972, pag. 30.

[16] Teófilo Braga, ob. cit. pag. 4.

"Não digam missas rezadas
todas sejam bem cantadas
em Flamengo e Alemão
porque estas me levarão
às minhas bem carregadas"

Os sacerdotes deste animado funeral devem ter "tão bom alento como eu tive". As romarias seguem um plausível roteiro de tabernas, correspondente à curiosíssima topografia urbana da Lisboa quinhentista referida no início do **Pranto**.

Os acompanhantes serão mais ou menos bem recebidos conforme a qualidade do vinho:

"Os de Óbidos e Santarém
se aqui pedirem pousada
dêem-lhes de tanta pancada
como de maus vinhos tem".

E por fim:

"Chorai todos meu perigo
não levo o vinho que digo
que eu chamava das estrelas
agora me irei por'elas
com grande sede comigo"!

O cómico e o sagrado no teatro medieval

O cómico surge envolvido com o sagrado, mesmo nos solenes e densos rituais dramatúrgicos da Idade Média. Mistérios, Milagres e Moralidades entremeiam sabiamente cenas cómicas e cenas dramáticas, mantendo o teor da dramatização sagrada: Paixão de Cristo, vidas de Santos, passagens edificantes da doutrina cristã. Os autores, quase todos anónimos, deste teatro religioso medieval sabiam equilibrar a emocionalidade religiosa com situações cómicas.

Alexandre Herculano, nas *Lendas e Narrativas*, descreve, com indubitável base e rigor documental, um Auto representado em 1401 – portanto exactos 101 anos antes do *Monólogo do Vaqueiro* – no Mosteiro da Batalha. Trata-se de uma Moralidade: e nela, para lá do debate teológico entre a Fé, a Esperança e Caridade, a Idolatria, a Soberba e o Diabo, surgem cenas de comicidade popular, muito simples, mas que provocaram o "devoto riso" dos espectadores[17].

G.N. Boiadzhiev lembra que "em geral o Mistério oferecia as mais amplas possibilidades à improvisação. Nas alturas em que devia falar o bufão, o texto tinha apenas uma frase: Hic sult paquitur (aqui fala o bufão)", o que conduzia por vezes a desvios menos ortodoxos, próximos dos sermões satíricos[18]. Na mesma linha se situa Lucien Dubech[19]. Encontramos algo semelhante, como acima se viu, em Gil Vicente, mas atenção – com uma diferença essencial: os textos vicentinos próximos dos sermões satíricos ou jocosos e a goliardesca *Maria Parda* não são mera improvisação de qualquer *bufão* inspirado – são texto dramático, de altíssima qualidade, escrito e fixado pelo próprio Gil Vicente.

Este ponto parece-nos suficientemente claro para deixar em segundo plano as outras questões atinentes ao enigma vicentino e em particular a identificação com o mestre ourives autor da Custódia de Belém. É impressionante, note-se, o carácter "cenográfico" da arquitectura da Custódia: mas sem entrar aqui no eterno debate[20] mais interessa realçar, isso sim, a construção teatral das obras de Gil Vicente dramaturgo.

Essa, é indiscutível e indestrutível.

---

[17] Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas – A Abóbada*, Vol. I, cap. III – O Auto

[18] G.H. Boiadzhiev e outros, *História do Teatro Europeu*, Prelo Editora, Lisboa 1960, Vol.I, pag. 70

[19] Lucien Dubech, *Histoire Générale Illustrée du Théâtre*, ed. Librairie de France, Tomo II, Paris MXCXX-XI, pag. 149.

[20] A síntese mais recente da questão encontra-se em José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Ed. Universidade Aberta, Lisboa 1991, pags. 88 e sgs.

Conclusão: o potencial dramático da transição histórica e cultural

O teatro de Gil Vicente constitui um exemplo claro de transição entre a Idade Média e o Renascimento, no quadro da evolução dramatúrgica europeia. O reflexo das práticas goliardescas mergulha, como vimos, as suas raízes em expressões para-dramáticas muito anteriores, as quais, por sua vez, sobrevivem na forma erudita como na forma popular ao longo do século XVI. Gil Vicente "inaugura" o teatro português, como expressão técnica e cultural estruturada, rigorosamente em 7 de Junho de 1502 mas as influências das antigas práticas dramatúrgicas são portanto evidentes.

Ora bem: essas expressões pouco definidas das práticas dramatúrgicas medievais surgem profundamente entrosadas com fenómenos sociais e culturais que vêm da Idade Média profunda. Nos seus estudos sobre *Marginalidade e Conflitos Sociais em Portugal nos Séculos XV e XVI*, acima citados, Baquero Moreno mergulha num movimento cultural muito próximo das raízes e causalidades motivadoras e geradoras das expressões dramáticas e para-dramáticas. Assim, muito concretamente, no estudo dedicado à *Feitiçaria em Portugal no Século XV*, Baquero Moreno não só identifica um processo julgado em última instância em 1492, portanto exactos 10 anos antes do *Monólogo* vicentino, como cita, como exemplo de "feitiçaria erótica" a *Celestina* de Fernando Rojas (1499) obra paradigmática, ela também, da transição dramatúrgica[21]. Ora, no contexto da comédia, a personagem Semprónio "encarna uma sabedoria medieval, de tradição misógina, que forja o seu realismo goliardesco em oposição ao idealismo de Calisto", segundo escreve António Prieto, Professor da Universidade de Madrid[22].

---

[21] Humberto Baquero Moreno, *ob. cit.*, pag. 64.

[22] António Prieto, Introdução a *La Celestina de Rojas*, Edição Magistério Espanhol, Madrid 1968, pag. 22.

ÍNDICE

I. Introdução. Uma visão aglutinadora no tempo e no temário 5

II. Presença dos sermões satíricos e das pregações dos goliardos em Gil Vicente (século XVI) 9

III. O mar no teatro português (séculos XVI a XX) 23

IV. O mito do Sebastianismo (séculos XVI a XX) 51

V. A tradição política no teatro português (séculos XVI a XXI) 91

VI. O teatro de expansão e a expansão do teatro (séculos XVI a XXI) 99

VII. O teatro no período do Marquês de Pombal - doutrina, prática e ideologia (século XVIII) 109

VIII. Garrett e as revoluções românticas (século XIX) 131

IX. O primeiro modernismo: Orpheu, Almada e alguns outros (século XX) 147

X. Segundo modernismo: Presença, Régio e alguns outros (século XX) 159

XI. O Expressionismo no teatro português (século XX) 185

XII. O espectáculo teatral em Portugal (1974-2005) 209