

“Ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro”: um estudo sobre *um auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett

Resurrecting Gil Vicente to see if the theater was resurrected”: a study on *um auto de Gil Vicente*, by Almeida Garrett

Juliana de Souza Mariano¹

Resumo: Este trabalho pretende apresentar as bases do projeto civilizatório liderado e posto em prática por Almeida Garrett: a restauração do teatro português no século XIX. A partir disso, realizaremos uma análise de *Um auto de Gil Vicente*, peça de Garrett que retoma *As cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, considerado o fundador da dramaturgia portuguesa. Discutiremos como, ao ambientar a ação de seu drama em 1521, Garrett poderia falar de sua própria época, questionando os limites da democracia liberal conquistada.

Palavras-chave: Almeida Garrett; século XIX; teatro; literatura portuguesa; Gil Vicente.

Abstract: This work intends to present the bases of the civilization project led and put into practice by Almeida Garrett: the restoration of portuguese theater in the 19th century. Based on that, we will make an analysis of *Um auto de Gil Vicente*, a play by Garrett that takes up *As cortes de Júpiter*, by Gil Vicente, considered the founder of Portuguese dramaturgy. We will discuss how, when setting the scene for his drama in 1521, Garrett could speak of his own time, questioning the limits of the conquered liberal democracy.

Key-words: Almeida Garrett; 19th century; theater; portuguese literature; Gil Vicente.

Gil Vicente e Almeida Garrett, grandes nomes da Literatura Portuguesa, estão separados por três séculos, mas apresentam pontos em comum. O primeiro, considerado o fundador do teatro português, serve de matéria para Garrett escrever o seu *Um auto de Gil Vicente* (1838) e de inspiração para a restauração das artes dramáticas no país.

Garrett, encarregado por Passos Manuel, líder setembrista e então Ministro do Reino, escreve à Rainha D. Maria II apelando por amparo ao teatro

¹ Professora substituta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/IM.

E-mail: juli.smariano@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9284-0837>.

nacional. Para tal, evoca D. Manuel, grande incentivador das artes em sua corte, no século XVI e Gil Vicente, situando-o no panteão da Literatura:

O mesmo gênio poderoso que mandava descobrir a Índia, e que alterava o modo de existir do universo mandou também abrir a scena moderna da Europa. E o senhor rei D. Manuel tanto achou em Portugal os animos e os corações de Vasco da Gama e Pedro Nunes como os talentos d'este e os de Gil Vicente (*Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836).

A proposta de criação do Conservatório de Artes Dramáticas e da Inspeção Geral dos Teatros é aprovada pela Rainha em 15 de novembro de 1836 e, dias depois, Garrett é nomeado Inspetor Geral dos Teatros e Vice-Presidente do Conservatório (o presidente era D. Fernando, pois o cargo deveria ser exercido por alguém da família Real). Luiz Francisco Rebello (1980) credita essa rapidez ao evidente interesse dos governantes em tornar o teatro instrumento de cultura e educação. Assim, o fator político é fundamental para que se compreenda o teatro português do século XIX. Deve-se ter em mente que houve, de fato, um projeto liberal de restauração desse teatro que, após Gil Vicente, hibernava em solo português. O problema era vasto:

Nem temos um theatro material, nem um drama, nem um actor. Os autos de Gil Vicente e as óperas do infeliz Antonio José foram nossas únicas produções dramaticas verdadeiramente nacionaes. Umas e outros, inda que por motivos diferentes, são obsoletos e incapazes de scena (GARRETT, 1880, p. 148).

No artigo intitulado “Origens do theatro moderno” publicado no periódico *O panorama* (1837), Garrett reconhece a importância fundamental de Gil Vicente:

(...) Gil Vicente é, no estado actual da nossa historia litteraria, considerado como o fundador da scena portugueza, pela mesma razão com que o podemos ter por inventor dos *rimances*, ou xácaras, dos quaes os mais antigos que existem são os que elle entresachou pelos seus Autos, e o que dedicou á morte de elrei D. Manoel (GARRETT, 1837, p. 13)

Na “Introdução” a *Um auto de Gil Vicente*, publicada em 1841, Garrett traça um panorama do teatro português e lamenta que, após as obras do autor das *Barcas*, não houve produções dramáticas genuinamente nacionais, exceto apenas pelas óperas de Antonio José:

Como o senhor rei D. Manuel deixou pouco vividoura descendência, também o seu poeta Gil Vicente deixou morredoiros sucessores. Outros pendões foram fazer a conquista, navegação e commercio dos altos mares que nós abandonamos; outras musas occuparam o theatro que nós deixamos. E d’esta última glória perdida, nem siquer memória ficou nos títulos de nossos reis.

(...)

Com effeito desde aquella epocha, nunca mais houve theatro portuguez (GARRETT, 1880, p. 147).

Os teatros portugueses eram dominados pela cultura estrangeira, seja por meio da apresentação de obras na língua de origem, como o francês e o italiano, seja por meio de traduções. Aliás, excetuando-se o teatro de São Carlos, em Lisboa, e o São José, no Porto, poucos espaços se destacavam. Não havia um repertório de peças nacionais nos palcos portugueses:

(...) enquanto uma corte dissoluta se extasiava perante as montagens faustosas da ópera italiana, um povo adormecido e inculto divertia-se com as chocarrices obscenas dos entremeses e farsas de cordel e uma burguesia letrada comprazia-se na admiração estéril de tragédias imitadas do francês, ‘que não tinham de português senão as palavras... algumas, e uma ou duas apenas o título e os nomes das pessoas’” (REBELLO, 1980, p. 36).

Como “hoje o estado é outro; já se revolveu a terra, já mudou todo o modo de ser antigo” (GARRETT, 1880, p. 137), é preciso uma arte que sirva a esse novo público burguês. O que Garrett defende, em sua “Introdução” a *Um auto de Gil Vicente*, é que não só se crie um Teatro Nacional, mas também se crie o gosto do público. É preciso, na verdade, que se formem os hábitos, que se construa o gosto, pois ele “sustenta o theatro (GARRETT, 1880, p. 135). Abandonado o Antigo Regime, da monarquia absolutista, o país vivia as transformações da monarquia constitucional. Trata-se, portanto, de uma mudança não só política, mas também cultural. O teatro então desenvolvido no país era, pois, insuficiente para a

burguesia que emergia do recente regime. Era preciso uma reforma profunda para recuperar esse gênero até então adormecido.

Mas por que o teatro? Garrett acredita que ele “é um grande meio de civilização” (GARRETT, 1880, p. 135) e que “a litteratura dramatica é, de todas, a mais ciosa da independencia nacional” (GARRETT, 1880, p. 139). Para o autor, o drama era o gênero que melhor se encaixaria nesse projeto uma vez que,

diante do nível cultural dos portugueses à época, o teatro serviria de livro para aqueles que não possuíam livros. A ilusão teatral, para Garrett, portanto, estaria em vantagem se comparada, por exemplo, com a epopeia, por ser mais viva e natural, uma vez que a totalidade da Nação “não lê, nem sabe poemas, que sobretudo longos, não entende” (SILVA, 2011, p. 187).

Na “Memória” lida no Conservatório Real de Lisboa, em 1843, em ocasião da encenação de Frei Luís de Sousa, Garrett também defende o drama como o gênero que melhor traduziria a sociedade oitocentista, ainda em construção, pois ele é

a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é: a literatura atual é a palavra, é o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é como disse, a sua expressão, mas reflete a modificar os pensamentos que a produziram (GARRETT, 1965, p. 43-44).

Em 1823, a Vilafrancada² leva o nosso autor ao primeiro exílio. Apesar da forçada separação de sua terra natal, ele pôde expandir seu conhecimento cultural: na Inglaterra, teve contato com as obras de Shakespeare; na França, conheceu Barreto Feio e, por meio deste intelectual também exilado, teve contato direto com as obras do mestre Gil Vicente:

(...) na Alemanha [Feio] havia descoberto um precioso e desconhecido (ou perdido) exemplar da *Copilaçam* de 1562 das obras de Gil Vicente que, embora por ele provavelmente não houvesse sido organizado, tinha, sobre o volume editado em 1586 e desde então circulando com exclusividade, o mérito da ausência de lesões da censura inquisitorial (RODRIGUES, 2006, p. 371).

2 Golpe de Estado liderado por D. Miguel, que fez cair o regime constitucional.

Quando D. Miguel reassume o poder absoluto, em 1828, Garrett parte para o segundo exílio. Em 1830, na França, presencia a polêmica envolvendo a representação de *Hernani*, de Victor Hugo, “marco decisivo do romantismo no teatro francês” (REBELLO, 1980, p. 33). Entre 1834 e 1836, nomeado pelo governo liberal encarregado dos Negócios Estrangeiros na Bélgica, dedica-se à leitura de autores do país vizinho: Schiller, Goethe, Herder etc.

Com a vitória setembrista, retorna a Portugal e pode, enfim, participar ativamente do governo e colocar em prática seu projeto de restauração do teatro. Insistimos na palavra projeto porque ela é a que melhor resume o intento de Garrett. Na já citada “Introdução”, ele explica o que pretende fazer:

Dirigindo a censura theatral, como faz; incaminhando os jovens auctores na carreira dramática, como fez a tantos: formando actores, como está fazendo – devagar, que isso é o mais difícil de tudo - edificando uma casa digna da capital de uma nação cultura, como também já principiava a fazer (GARRETT, 1880, p. 146).

Assim, a criação do Conservatório e da Inspeção foi seguida do Regimento,

que trata da organização e do dia a dia das três escolas que compunham o Conservatório: a de Declamação, a de Música e a de Dança e Mímica. Exemplos: admissão de alunos, formação de folhas de pagamento, composição do corpo de membros do Conservatório, elenco de disciplinas, deveres do Inspetor Geral dos Teatros, obrigações dos alunos, normas para que os alunos possam “debutar em um teatro”, normas para jubilações, aposentações e reformas (DAVID, 2016, p. 30).

e dos Estatutos, que fixavam as bases gerais do espaço³, como

o objetivo do Conservatório, os meios para atingi-lo, a formação das comissões e classes de sócios, a admissão de sócios (efetivos e correspondentes), a escolha do Presidente e do Vice-Presidente, a construção do teatro do Conservatório (para os exercícios públicos dos alunos), as condições para a reforma dos Estatutos (DAVID, 2016, p. 30).

³ Estatutos e Regimento foram assinados em 24 de maio de 1841 pela Rainha e por Rodrigo da Fonseca Magalhães, atual Ministro do Reino, mas Gomes de Amorim, nas *Memórias Biographicas*, nos mostra que ambos os textos foram redigidos por nosso autor.

Também foram instituídas premiações e a determinação de haver, no mínimo, seis peças originais portuguesas por ano. Dessa forma, planejava-se incentivar a produção nacional e tornar o teatro, enfim, independente. Pelo depoimento de Gomes de Amorim, grande biógrafo de Garrett, nota-se que seu projeto era profundo:

Emancipando o theatro do servilismo das traducções mascavadas, o auctor de *Um auto de Gil Vicente* tratava ao mesmo tempo da emancipação dos actores. Empenhava-se por que fossem mais bem remunerados, melhorando-se-lhes as escripturas; e dava-lhes conselhos, não só no que se respeitava à arte dramática, como também, aos moços, na maneira de se conduzirem fora de scena, para que os respeitassem e estimassem. Por este lado ainda a sua influênciã foi manifesta. Havia muito quem olhasse de soslaio para os comediantes, e elle conseguiu levantar de sobre a classe a espécie de injusta reprovação que a feria (AMORIM, 1884, tomo II, p. 390).

Garrett, além de acumular as funções de vice-presidente do Conservatório e Inspetor geral, também contribuiu para a construção de um repertório dramático original. E, em 1838, nasceu *Um auto de Gil Vicente*, drama que reencena as *Cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, e tem como personagens algumas figuras históricas, como o próprio Gil Vicente, o rei D. Manuel e sua filha, a infanta D. Beatriz, o poeta Bernardim Ribeiro e o escritor Garcia de Resende:

Foi em junho de 1838.

O que eu tinha no coração e na cabeça – a restauração do nosso theatro – seu fundador Gil-Vicente – seu primeiro protector el-rei D. Manuel – aquella grande epocha, aquella grande glória – de tudo isso se fez o drama.

Não foi somente o theatro, a poesia portugueza nasceu toda n'aquelle tempo; crearam-n'a Gil-Vicente e Bernardim-Ribeiro, ingenhos de natureza tão parecida, mas que tam diversamente se moldaram. (GARRETT, 1880, p. 149)

Se Camões o inspirou a escrever o poema que inaugura a lírica romântica portuguesa (*Camões*, 1825), agora é Gil Vicente, “o assumpto mesmo” (GARRETT, 1880, p. 152) do seu drama, que funda o teatro romântico português. O autor justifica sua escolha:

O drama de Gil-Vicente que tomei para título d'este não é um episódio, é um assumpto mesmo do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desinlaça depois a acção; por consequencia a minha fabula, o meu inrêdo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil-Vicente a ver se ressuscitava o theatro (GARRETT, 1841, p. 152).

O intento de Garrett dialoga com o que propõe Alexandre Herculano em seu artigo “Poesia: Imitação, Belo, Unidade”, publicado na revista *Repositório Literário* (1835), em que defende a construção de literatura romântica voltada para a história portuguesa, a fim de se criar uma consciência nacional de pertencimento à pátria: “Diremos somente que somos românticos, querendo que os portugueses voltem a uma literatura sua, sem contudo deixar de admirar os monumentos da grega e da romana; que amem a pátria mesmo em poesia” (HERCULANO, 1835, p. 69).

Sobre isso nos fala Teófilo Braga:

neste momento de renovação política, em que com as novas leis se harmonizavam as novas fôrmas de arte. Por um rasgo genial [Garrett] achou um tema sôbre que entreteceu o seu primeiro drama, tendo em si implícita a emoção que revelava o pensamento nítido da restauração do Teatro Nacional. Esse drama tinha o scenário da Côrte de D. Manuel, onde Gil Vicente iniciára os espectáculos cômicos (...) (BRAGA, [s.d.], p. VII).

Assim, voltando-se para os tempos históricos portugueses, “mais belos que os dos antigos” (HERCULANO, 1835, p. 69), Garrett recupera personagens fundamentais da história nacional.

Maria Idalina Rodrigues, além de reconhecer a importância do trabalho de Garrett no resgate e na valorização da história portuguesa por meio do teatro, aponta que *Um auto de Gil Vicente* é

duplamente *nosso*, porque construído a partir de uma (lendária) intriga que movimenta gente *nossa*, espaços de Quinhentos que permaneceram, um tempo histórico de grandeza e liberdade de que só temos que nos orgulhar; texto duplamente *nosso*, porque se constrói em correspondência com outro que não é de qualquer autor justamente caído em desuso, outro a que oportunamente deu letra e vida aquele artista que tão certamente encetou a

história do teatro português e tão clamorosamente estava a solicitar um reconhecimento moderno (RODRIGUES, 2006, p. 392)

Cortes de Júpiter, retomada por Garrett em seu drama, foi dedicada ao rei D. Manuel I e encenada na ocasião da partida de sua filha, a Infanta D. Isabel, que se casaria com o Duque de Saboia. Trata-se de uma celebração das bodas reais. Na peça em questão, Deus envia a Providência por mensageira a Júpiter para que este, juntamente a outros planetas e criaturas, principalmente marinhas, guiasse a princesa em sua viagem. Foi representada nos paços da Ribeira, Lisboa, em 1521. Gil Vicente a define como “tragicomédia”, um gênero híbrido que engloba elementos da Tragédia e da Comédia. Plauto, por meio da personagem Mercúrio, do *Anfitrião*, fornece-nos as primeiras impressões sobre esse gênero:

O que é isso? Vocês franziram a testa? Porque eu disse que ia ser uma tragédia? Sou um deus, e posso mudá-la; se vocês quiserem farei da tragédia uma comédia, com os mesmos versos, todos eles.
Querem que seja assim ou não? Mas que bobo que eu sou! Como se eu não soubesse o que vocês querem, eu que sou um deus!
Sei o que existe na cabeça de vocês a respeito disso. Vou fazer com que seja uma peça mista: com que seja uma tragicomédia porque não acho certo que seja uma comédia uma peça em que aparecem reis e deuses.
O que vou fazer, então? Como também um escravo toma parte nela farei que seja, como já disse, uma trágico-comédia.
(PLAUTO *apud* CARDOSO, 2008, p. 18).

Um auto de Gil Vicente, de Garrett, foi representado pela primeira vez em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, em 15 de agosto de 1838, com direção de Émile Dour, ator e encenador francês, cenários de Palluci, pintor do Teatro de São Carlos e a interpretação da estreante Emília das Neves, que viria a ser uma das maiores atrizes portuguesas da época, no papel de D. Beatriz. “Os actores fizeram gosto de cooperar n’este primeiro impulso de libertação do teatro, e obraram maravilhas” (GARRETT, 1880, p. 152). A peça agradou crítica e público, que “entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo”, não o auctor, mas

certa e visivelmente, a ideia nacional do auctor” (GARRETT, 1880, p. 152). Garrett cedeu os direitos autorais da peça ao Conservatório para que fossem aplicados nas despesas das escolas.

Pensando o teatro como gênero ambivalente, que engloba texto e encenação, surge o questionamento de como ler, então o drama de Garrett. Ubersfeld (2005) nos alerta para a errônea prática entre alguns estudiosos do teatro de considerar a representação como uma mera transposição do texto para os palcos. Isso teria como consequência o privilégio do texto e sua sacralização em detrimento da representação:

O principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema da representação e a imaginação dos “intérpretes” (encenadores e atores); reside mais ainda na tentação (inconsciente) de vedar as fissuras do texto, de lê-lo como um bloco compacto que só pode ser *reproduzido* com o concurso de outros instrumentos, proibindo toda *produção* de um objeto artístico. (UBERSFELD, 2005, p. 4)

Por outro lado, também é perigoso ignorar o texto ou considerá-lo um elemento menor e privilegiar a representação. Assim como o texto não dá conta de toda a prática teatral, a representação também não o faz.

Ao apontar caminhos para o estudo do teatro, a pesquisadora francesa mostra que ele é composto por muitos signos textuais e não-verbais, distintos entre si. Dessa forma, o melhor caminho não é considerar a existência de uma correspondência entre esses signos, mas estudá-los a partir de suas especificidades:

A razão principal das confusões que se estabelecem nas análises da semiologia teatral origina-se da recusa em distinguir o que é próprio do texto e o que é próprio da representação (...). Não é possível examinar com os mesmos instrumentos os signos textuais e os signos não-verbais da representação: a sintaxe (textual) e a proxêmica são abordagens diferentes do fato teatral, abordagens que é bom não confundir de início, mesmo e principalmente se for preciso ulteriormente mostrar suas relações. (UBERSFELD, 2005, p. 5)

O pensamento de Ubersfeld vai ao encontro daquele de Tadeusz Kowzan, que também trata do teatro por meio da semiologia. Kowzan, porém, vai além:

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. (...) O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não-linguística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da Arte. (KOWZAN, 2003, p. 93)

Entretanto, como não podemos estudar os signos não-verbais, a arte da representação da peça *Um auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, dedicar-nos-emos ao estudo dos seus signos verbais, do seu texto teatral sem, contudo, crer que ele engloba toda a arte teatral.

Em *Um auto de Gil Vicente* temos o teatro dentro do teatro: a companhia de Gil Vicente ensaia e encena a peça original, *Cortes de Júpiter*. Assim, a corte de D. Manuel e Gil Vicente, antes evocada no apelo à Rainha para a criação de um teatro nacional, é recuperada ficcionalmente por Garrett.

Na peça, são abordados temas próprios da dramaturgia: discussão sobre a arte de representar (o jogo teatral, de que vai tratar Huizinga muitos anos depois), o valor social de atores e atrizes, recepção da crítica e do público. Além desses, outros tópicos desenvolvidos pelo autor – como o questionamento do regime liberal burguês, a busca pela liberdade no campo dos afetos, a possibilidade de mobilidade social, o papel da mulher na sociedade – serão analisados aqui. Dada a natureza deste trabalho, sabemos que é impossível dar conta de maneira aprofundada de tudo o que o texto de Garrett vem a oferecer. Nosso intuito não é, pois, recontar a peça, mas destacar passagens importantes que tratem dos tópicos mencionados e, por fim, buscar compreender se o projeto civilizatório, liderado e posto em prática por Garrett, obteve sucesso.

Sustentaremos nossa leitura na seguinte tese: ao ambientar ação em 1521, Garrett está, de fato, falando de sua própria época e questionando os limites da democracia liberal conquistada. Relendo o texto original de Gil Vicente e, assim, retomando o passado, nosso autor reflete os valores do século XIX. As palavras

de Helena Buescu tratam do romance histórico, mas nos ajudam a entender o procedimento de Garrett em seu drama:

Se o “romance histórico” é, aparentemente, “passadista”, olhar retroactivo para uma época que não é a contemporânea, importa não esquecer que esse passado estabelece com o presente, aos olhos do escritor romântico, uma *relação dinâmica*, estruturadora de uma compreensão do contemporâneo, possibilitando pois uma acção mental e até factual sobre esse mesmo presente.

Mais do que como saudade (que também o é), o passado é visto, pois, como fundamentação da esperança, de uma esperança com raiz no presente e projecção no futuro (BUESCU, 1987).

A escolha por ambientar a acção nessa época não foi, como podemos perceber, ocasional. O reinado de D. Manuel I (1469-1521) foi um dos períodos mais profícuos da história portuguesa: as grandes navegações. D. Manuel I, que estimulava e apoiava as artes, servia de ideal de rei liberal. Garrett não está preocupado, pois, com uma a reconstrução histórica da época, mas com uma “verdade dramática” (GARRETT, 1880, p. 151), relacionando passado e presente, a fim de pensar o futuro.

Logo no início da peça, no primeiro ato, destacamos um diálogo entre o poeta Bernardim Ribeiro e Pero Safio, ator que ensaia seu papel de Marte nas *Cortes de Júpiter*:

BERNARDIM

E bem certo o que dizes, amigo. Um mundo vaidade e fingimentos, um mundo arido e falso, em que a fortuna cega, os sordidos interesses, as imaginarias distincções corrompem, quebram o coração: cujas leis iniquas fazem violencia á liberdade natural das almas; em que a amizade é um trafico e o proprio amor, o mais nobre, o mais sublime affecto humano, é mercadoria que se vende e troca pelas vis e mesquinhas conveniencias da terra... Oh!...

PERO, *arremedando-o com emphase ridicula*

Oh! este mundo está inhabitavel desde que as donzellas nobres deixaram de fugir com os escudeiros de seus paes, – e que os reis entraram a usar da tyrannia de casar as infantas suas filhas com principes de sua liança, sem esperar que algum Amadis de Gaula ou de Grecia, ou... (GARRETT, 1880, p. 190)

Ao longo do texto, descobrimos o motivo da reflexão de Bernardim: ele e a infanta D. Beatriz estão apaixonados, mas o dever civil exige que ela se case com alguém da nobreza, o Duque de Saboia. Aqui, o amor não supera imposições sociais. Essa questão ainda permanece na sociedade burguesa do século XIX, na qual os interesses familiares muitas vezes se sobrepõem aos interesses amorosos. O casamento, mais que a consequência de uma relação de amor, muitas vezes era um simples ajuste de interesses, como mostra Peter Gay (1990):

A passagem para o casamento – que era para todos, menos para boêmios e românticos impenitentes, a finalidade única do amor – não era uma estrada retilínea, fosse feita de cálculo racional ou de paixão insensata. Era, antes, um campo de batalha em que se defrontavam emoções rivais e conflitantes, muitas delas inconscientes. A preocupação dos pais com a segurança monetária ou a ascensão social podia colidir com o desejo imperioso que seus filhos sentiam de obter satisfação emocional, e, no emaranhado de afetos e tensões familiares, o resultado não estava nem de longe assegurado por antecipação (GAY, 1990, p. 89).

Questionada sobre Bernardim, “o homem das Saudades⁴” (GARRETT, 1880, p. 211), que não se despediu “de sua ama, que deixa partir tam despedadamente” (GARRETT, 1880, p. 212), D. Beatriz revela que seu casamento com o duque nada mais é que uma obrigação que toma todo o seu tempo:

DONA BEATRIZ, *que suspira e estremece por vezes durante a falla d’el-rei*
Meu senhor e meu pae, ja que de mim dispozestes, e pois que Vossa Alteza me dá a outrem, não devo ter, nem tenho, pensamento ou impenho para minhas novas obrigações (GARRETT, 1880, p. 212).

Assim, nota-se a crítica ao ideal romântico da liberdade regendo as escolhas nos campos dos afetos.

A crítica à sociedade que se estrutura sob o signo do engano, presente na fala de Bernardim citada anteriormente, é uma constante em *Um auto de Gil Vicente*. Ela perpassa a fala de vários personagens, mas aqui destacamos a de

⁴ *Saudades* é o famoso livro de poesia de Bernardim Ribeiro, mas, na peça, adquire significado ambíguo.

Paula Vicente. No diálogo entre D. Beatriz e Paula, esta tem consciência da diferença social que as separa:

DONA BEATRIZ

Meu Deus, meu Deus, Paula, que lhe heide eu fazer? – Que farias tu no meu caso?

PAULA

Oh! ca eu é muito diferente. Quem não é princeza...

DONA BEATRIZ

Que faz, Paula?

PAULA

Morre.

DONA BEATRIZ

Morrer! tomára eu. Mas meu pae...

PAULA

Aquelle homem era digno de melhor fortuna.

DONA BEATRIZ

Fortuna, fortuna! Que me importa a mim com a fortuna, ou a elle? Amor, amor é que nós precisamos... Paula, minha querida amiga, se eu pudesse vê-lo outra vez. Se tu quizesse... (GARRETT, 1880, p. 221)

Em outro momento, Paula reflete sobre sua condição. Como comediante deve divertir o público e, se não estiver feliz, deve dissimular. Comparando-se com a princesa, demonstra sua desilusão. Paula ama Bernardim, que ama D. Beatriz que, por força das circunstâncias, casar-se-á com outro.

PAULA

(...) Eu, eu que daria a vida para ser amada (mas amada – requestada, não) por um homem como Bernardim! – Que o não amo! Eu que sinto rallar de ciumes cada vez que penso... – É bella, é grande dama. Não representa nas comedias de seu pae – n’outras o fará – não diverte o público – é senhora, ricca e poderosa... Mas quem lhe deu alma para intender aquella alma? Ahi vem meu pae e toda a caterva do auto. Dissimulemos (GARRETT, 1880, p. 230)

Entretanto, Paula também reconhece que o julgamento social diante da “má” conduta de uma mulher, sendo esta da nobreza ou não, seria implacável:

DONA BEATRIZ

(...) Amanhan serei italiana; hoje sou portugueza ainda, pertenco-me a mim. Que me póde succeder? Morrer, mattarem-me?

PAULA

Diffamar-se, perder a honra!

DONA BEATRIZ

Isso nunca. Sou filha d'el-rei Dom Manuel, sou uma infante de Portugal, sei o que devo a mim e aos meus.

PAULA

A maledicência não poupa os principes

(...)

DONA BEATRIZ

Ha maledicencia, ha calumnia que possa manchar amores tam innocentes?

PAULA

Innocentes! Vossa Alteza é desposada, e elle é... (GARRETT, 1880, p. 222-223)

Filha do grande dramaturgo português, integrante da sua companhia de teatro e dama de confiança da infanta, Paula tem plena consciência das limitações que uma mulher, ainda mais pobre e artista, deve passar naquela sociedade⁵:

PAULA

E aqui está a minha vida! O que eu sou, o que eu valho, o para que me querem – uma comedianta!... É o meu destino, vivo para isto, n'isto se gasta uma existência. – E deu-me Deus alma para comprehender a vida! Sente-me o coração, concebe-me o espirito quando podia, quanto devia ser alta e sublime a minha missão na terra – e pobre e sujeita e humilde, e mulher sôbretudo... até éstas aspirações me são vedadas, heide affogá-las; heide afogal-as, heide interrá-las no peito antes que ninguém saiba que naseram, e cobri-lo de levandades e abjecções para não ser criminosa ou ridicula!

(...)

Comedia, comedia! Tudo é representar e fingir n'esta vida de côrte. Que fosse para os grandes em quem é natureza, não lhes custa. Mas para os pequenos tambem... é supplicio. – Aqui está a minha coroa, o meu sceptro: vou ser rainha meia hora; vou ser

5 Como aponta Rebello (1980), o exercício da profissão de ator só foi reabilitado pelo Decreto de 17 de Julho de 1771. A situação dos artistas era tão degradante que muitos entravam em cena embriagados.

grande, vou ser admirada, applaudida, festejada meia hora. (Pegando na coroa) É de ouripel o meu diadema: os outros de que são? – Acabada a comedia valem mais do que este? – Oh vida, vida! (GARRETT, 1880, p.226-227)

Ao colocar tais questionamentos na boca dessa personagem, Garrett faz com que o público reflita sobre o papel das mulheres no século XIX. Irene Vaquinhas (2005) mostra que, ainda nessa época, o comportamento esperado de uma mulher era de alguém cuja vida era pautada pela discrição, pelo silêncio, pelo comedimento. Sendo assim, Paula parece ser a personagem mais singular do texto de Garrett. É a que mais rompe com os arquétipos dominantes: é atriz e também escritora. A educação recebida lhe permitiu redigir parte das *Cortes de Júpiter*, como mostra o seguinte diálogo:

GIL-VICENTE

Oh Paula, Paula, como me dirás tu aquelles versos da *Providencia!*...

PAULA, *seccamente*

Que eu fiz.

GIL-VICENTE, *ressentido*

Que fizeste, não há dúvida, foste tu; quem t’o nega? – Fizeste-los – para glória de teu pae – Que te criou (com as lagrimas nos olhos) – que te trouxe ao collo – que te serviu de pae e mãe... – Levou-no-la Deus, tua mãe – eu fiquei para velar as noites ao pé do teu berço, roendo nas unhas muita noite de hynverno, e fazendo trovas em quanto dormias, acalentando-te quando rabujavas. – Fizeste, Paula, são teus os versos: e eu que em ti puz minhas esperanças, insinei-te quanto soube, dei-te mestres de tudo. Poucos lettrados sabem tanto em Portugal: d’isso presumes e tens razão: mas eu é que te fiz o que es, minha filha; cuidei que te lembravas mais d’isso que dos versos que compunhas... (GARRETT, 1880, p. 240)

Se no século XIX, o acesso das mulheres à instrução era muito difícil⁶, na época de Gil Vicente era praticamente impossível, exceção concedida apenas a alguns membros da nobreza. D. Beatriz, por exemplo, é elogiada por sua formação: “É muito môça a infante; e tem comtudo um cabedal de instrucção que

6 Em 1878, quase 90% da população feminina maior de sete anos era analfabeta. Mesmo em 1930, o índice não mudou muito: havia ainda cerca de 75% de mulheres portuguesas analfabetas. Cf. Irene Vaquinhas. *Os caminhos da instrução feminina nos séculos XIX e XX. Breve relance*, 2005, p. 73-83.

admira. Lê muito – folga com livros de... cavallerias e cancioneiros... protege muito os homens de letras...” (GARRETT, 1880, p. 205)

Assim como estão presentes, na peça, reflexões sobre a sociedade, também aparecem questões voltadas para o próprio fazer teatral. Chatel, o secretário do embaixador, “refinado sonso de italiano”, como o define Pero Safio, ironiza o teatro português ao ver o ator ensaiando o seu papel:

CHATEL

Ah! tambem admitte o canto o theatro portuguez! Verdadeiramente não se imagina em Italia, nem em França, como os Portuguezes estão adiantados nas artes. O vosso Gil-Vicente é um prodigio: prodigio natural – e tambem pouco cultivado. Se elle conhecesse os classicos; se, como o nosso Ariosto, soubesse imitar Terencio e Aristophanes; se apprendesse as regras d’arte!...

PERO

Havia de ser um semsaborão insulso e insipido segundo a arte; havia de marear seu ingenho natural, e... (GARRETT, 1880, p. 204-205)

Pero, apesar da pouca instrução, dá uma lição de patriotismo em Chatel. Para que imitar modelos pré-concebidos? Defendendo a nação portuguesa, ele se mantém firme quando o italiano compara D. Manuel com outros monarcas:

PERO

Pergunta-me por autos e comedias, senhor secretario; que eu criado sou d’el-rei, mas não curo senão d’este meu mister de musico que Sua Alteza tanto estima.

CHATEL

E com razão, amigo Pero, com razão. El-rei D. Manoel é um Augusto, um Leão Décimo: bons exemplos segue.

PERO

El-rei de Portugal não é para tomar, senão para dar exemplos. E ainda nenhum principe lhe tomou a elle o de mandar descobrir mares e terras ao cabo do mundo.

CHATEL

Bem dizeis, amigo, bem dizeis. Nenhum principe fez tantos serviços á Christandade! Assim elle não recusasse admitir o sancto tribunal da Inquisição, que tam preciso lhe é. Mas tempo virá... (GARRETT, 1880, pp. 206-207)

Também critica as nações estrangeiras, que se beneficiam com as navegações portuguesas, sugando-lhes a riqueza:

CHATEL

É uma excelente e exemplar família a Real Casa de Portugal. – Que formosa e avisada não é a senhora infante D. Beatriz, que amanhã será duquesa de Saboya e minha ama! – O duque meu senhor hade amá-la e respeitá-la como nunca o foi princesa alguma. É a joia mais preciosa que vai ter a coroa ducal de Saboya.

PERO, áparte

E para ingaste da joia não leva mau oiro no dote. – Que nos levem estrangeiros, a trôco de palavrinhas doces, o que tanto custa a ir desinterrar na Mina – a lavar ás espadeiradas na India! (GARRETT, 1880, p. 207-208)

No segundo ato, o elenco ensaia e se apresenta para os membros da corte. Aqui, queremos destacar outro tema desenvolvido por Garrett: a importância da crítica. O personagem Gil Vicente, em vários momentos, preocupa-se com o que os italianos vão pensar, seja quando Joana do Taco, que a princípio interpretaria a Moura que dá o anel encantado à infanta, não consegue decorar sua fala: “Mofino de mim! Em que dia! n’estas vodas Reaes! – E os italianos, que é o que me dá mais cuidado, queria-lhes mostrar que coisa é um auto português – que vissem quem é Gil-Vicente. Castigo de Deus!” (GARRETT, 1880, p. 232), seja quando Bernardim Ribeiro, já no papel de Moura, foge do texto original e recita versos declarando seu amor à infanta: Indoudeceu. “Estou perdido. E o meu auto, o meu nome! – E os italianos! Deus se compadeça de mim. – Vou impurrá-lo d’alli para fóra” (GARRETT, 1880, p. 262). Esse dilema é vivido pelo próprio Garrett, uma vez que ele também ensaiava seus atores.

O rei, assim como Gil Vicente, mostra-se desapontado com a apresentação: “O nosso Gil-Vicente não foi feliz d’esta vez na conclusão do seu auto. Costuma acabar mais alegre e gracioso” (GARRETT, 1880, p. 265).

O ato terceiro tem como cenário o galeão Santa Catarina, que levará a D. Beatriz, já casada, para Saboia. A agora duquesa lê o livro *Saudades*, escrito por Bernardim Ribeiro. Sua fala sugere o destino dos amantes:

DONA BEATRIZ

Este livro!... São nossos tristes amores contatos por um modo que os não entenderá ninguém. E aqui está a verdade toda – mas posta por elle com aquella alma que sabe dar a tudo! – E de tudo o que me fica é este livro. (...) SAUDADES! Que titulo lhe pôs! – Adivinhava que d’ellas havíamos de morrer. (GARRETT, 1880, p. 276-277).

É apenas o poeta das *Saudades* que parece ter um fim trágico, lançando-se ao mar, enquanto D. Beatriz segue viagem até o seu destino.

Se o teatro de Gil Vicente fornece um panorama do seu século XVI, o mesmo se pode dizer do de Garrett. Por meio da estratégia de voltar-se para o passado, o autor de *Um auto de Gil Vicente* pensa sua própria época e a questiona. A sociedade liberal ainda tem muito que conquistar e muitas convenções para superar. Vemos, por meio dos personagens, um mundo ainda com pouca mobilidade social, já que interesses econômicos e familiares imperam sobre as relações amorosas (vide o desfecho dos amantes D. Beatriz e Bernardim), com muitos interditos às mulheres (vide as reflexões de Paula Vicente) e ainda com pouca valorização dos artistas.

A partir desse breve estudo, seria imprudente afirmar que o projeto civilizatório do teatro fracassou por completo. *Um auto de Gil Vicente* foi, de fato, “uma pedra lançada no edificio do nosso theatro” e a ela seguiram-se outras peças de sucesso, como *Filipa de Vilhena* (1840), *O Alfageme de Santarém* (1841) e a obra-prima da dramaturgia garrettiana: *Frei Luís de Sousa*, apresentada ao Conservatório em 1843. Garrett não só contribuiu para o repertório de uma dramaturgia genuinamente portuguesa, mas também teve ação prática e política, refletindo de forma crítica o seu tempo por meio de seus dramas e ensaios. “Ele foi, na verdade, como raros em toda a história da arte dramática portuguesa, um homem de teatro, na plena e integral acepção do termo” (REBELLO, 1980, p. 48).

Referências

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: Memórias Biographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884, 3 v.

BRAGA, Teófilo. Dois monumentos. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa e Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, de Léo e Irmão, [s.d.].

BUESCU, Helena Carvalhão. O romantismo e a gênese do romance histórico. In: HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária por Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Editorial Comunicação – Col. Textos Literários, 1987.

CARDOSO, Zélia de Almeida. O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia? In: *Itinerários*. Araraquara, n. 26, 15-34, 2008.

DAVID, Sérgio Nazar. Introdução geral. In: GARRETT, Almeida. *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães*. Edição crítica de Sérgio Nazar David. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

PORTUGAL. *Diário do Governo*. Lisboa: Imprensa Nacional, nº 273, 1836.

GARRETT, Almeida. Origens do teatro moderno – Teatro português até aos fins do XVI século. In: *O panorama: jornal litterario e instructivo*. Lisboa: 1837.

_____. *Obras do Visconde de Almeida Garrett*. Tomo III. Segundo do Teatro. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880.

_____. Ao Conservatório Real. In: _____. *Frei Luís de Sousa. Viagens na minha terra*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud – a paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HERCULANO, Alexandre. Poesia: Imitação, Belo, Unidade. In: *Repositório Literário*, 1835.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KOWZAM, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, José; COELHO NETO, José Teixeira e CARDOSO, Reni Andrade (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93-123.

REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1980.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *De Gil Vicente a 'Um Auto de Gil Vicente'*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

SILVA, Edson Santos. Estéticas teatrais portuguesas na época da Garrett. In: *Todas as Musas*. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAQUINHAS, Irene. *Nem gatas borralheiras, nem bonecas de luxo. As mulheres portuguesas sob o olhar da história (séculos XIX e XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

VICENTE, Gil. *Cortes de Júpiter*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, s/d.

Enviado em : 30/05/2021

Aceito em : 29/09/2021