

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63840/93
ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Encina e Vicente: Disparates

Margarida Vieira Mendes

Universidade de Lisboa

nada y nada será nada

1. Creio que merecia a pena relacionar as formas discursivas que toma o irracional no teatro e na literatura — seja poesia, seja prosa —, sem esquecer o folclore, ao longo da Idade Média e do Renascimento. Tratar-se-ia de tecer o inventário e a morfologia do território linguístico do sem-sentido, do ponto de vista da arte ou *techné*, explicitando uma implícita poética do absurdo, se assim se pode dizer. Tal campo de estudo é forçosamente extenso e inclui, como peça fundamental, o teatro de Gil Vicente, que compõe um campo de conhecimento mais restrito. É dentro deste horizonte que vou proceder ao estudo de uma parcela ínfima do referido território, e tentar a definição de apenas uma das formas poéticas trabalhadas por Gil Vicente: os *disparates*.

O sem-sentido vicentino — que é de natureza poética, tanto literária como folclórica, por um lado, e de natureza intrinsecamente teatral, por outro — não tem antecedentes na poesia da tradição galaico-portuguesa. Na Península, afigura-se como invenção do pré-Renascimento, levada a cabo por autores dramáticos. Quanto à loucura como tema literário, pictórico, religioso, moral, filosófico, sabemos bem o seu grau de importância no pensamento e na arte europeia de finais do século XV e do século XVI. Tanto a estilização de discursos de tipo irracional — de que aqui falarei — como a ideia de loucura (enquanto tema, situação ficcional, disfarce, personagem, tópico) estão implicados nas criações de Gil Vicente, e obrigam-nos a colocar decididamente este autor no elenco de autores do Renascimento europeu¹.

2. A designação *disparates* foi usada por Juan del Encina — e, que eu saiba, por mais nenhum autor do século XV — como título de uma composição que inseriu no *Cancionero* das suas obras². Foi este editado pelo próprio poeta, que contava apenas 28 anos quando da sua publicação, em 1496. A impressão deste cancionero privado apresenta-se como um facto literário notável, pois foi, não sei se na Europa, mas pelo menos na Península, a primeira que pôs em letra de forma a recolha de toda a poesia e teatro dum só autor, em vida, por sua iniciativa e responsabilidade. Os *disparates trobados* figuram na primeira parte do *Cancionero*, ou seja, a que reúne textos não destinados às *representaciones hechas*, ou autos — reunidas estas na segunda parte do livro. Imediatamente fica classificada como composição poética não dramática. No entanto, ninguém pode deixar de reconhecer a influência literária da poesia cortesã — já de si uma arte performativa, com *actio* de voz, música, mimo — na constituição das manifestações teatrais das primeiras cortes europeias. Gil Vicente é talvez o mais expressivo marco histórico, peninsular, dessa produtiva fusão da poesia com as artes do espectáculo: teatro, dança, música, jogos de entreter, liturgia, artes decorativas.

No *Cancionero* de Encina os *disparates* dispõem-se numa sequência de três obras, expontes do discurso poético carnavalizado³: a *almoneda trobada*, os *disparates* e o *juizio sacado por Juan del Encina de lo más cierto de toda la astrología*. Dos princípios de composição destas três peças encontramos semelhanças e desenvolvimentos em Gil Vicente, que agora

não posso descrever⁴. Faço notar apenas que os moldes por que se guiaram esses três textos de Encina, bem como muitos outros de Vicente, tinham uma existência europeia, pois encontramos realizações da mesma família no teatro e nos monólogos dramáticos dos séculos XV e XVI, pelo menos em língua francesa⁵.

Encina gozava certamente de grande crédito e autoridade em matéria de ciência ou de arte poética e era um dos poetas peninsulares que melhor conhecia o seu ofício (*a arte de poesia castellana* incluiu-a no *proemio* do *Cancionero*). Em todas as suas realizações usou e fez alarde de virtuosismo e engenho, ao aplicar com mestria as várias *galas de trobar*. Corresponhia tal gesto ao alto conceito que tinha do poeta — na linha do marquês de Santillana —, ofício que distinguiu do mero trovador⁶.

A larga experimentação que Juan del Encina fez da riqueza e variedade das matrizes poéticas então possíveis só encontrou equivalente em Gil Vicente — autor igualmente experimental — que a adequou, de forma ao mesmo tempo imaginativa e rigorosa, breve e efusiva, funcional e graciosa, à sua produção teatral.

3. Dada a ocorrência do nome *disparates trobados* para designar uma composição, o que significa, mais ainda do que consciência da forma poética, já uma fixação da mesma num seu exemplar, e dado que não conhecemos outros textos com esse título, temos que tomar como modelo do género aquele que a obra de Encina actualiza e verificar o que desse modelo é realizado por Gil Vicente e por outros autores peninsulares, ainda que não recorram à designação *disparates*. Posso adiantar que escreveram *disparates*, além de Encina, Gil Vicente e Baltasar Dias (c. 1542, no *Auto do nascimento*), e que ensaiaram formas burlescas cruzadas de *disparates* Jorge Manrique (antes de 1479) e Anrique da Mota (antes de 1516), o primeiro no poema burlesco *Un convite que hizo a su madrastra*, e o segundo em falas do judeu na hoje chamada *farsa do alfaiate*. Neste estudo vou apenas referir-me aos de Gil Vicente que aparecem, de maneira acabada, no intróito do *Templo de Apolo* (1526). Não deixam também de marcar, de modo mais híbrido, as falas do frade louco da *Nau d'amores* (1527) e outros momentos textuais⁷.

Ao analisar os traços constitutivos do género *disparates*, a partir do exemplar de Encina, podemos agrupá-los em oito níveis:

1º A integral dimensão narrativa, marcada pela subversão das boas regras de formação das narrativas: localização temporal impossível (veja-se logo o *incipit*: *Anoche de madrugada/ ya despues de mediodía*); localização espacial impossível (*y a caballo por la mar*, ou então, *debaxo de un celemín*); núcleos de acção soltos, desconexos e também impossíveis (*y un lobo y un mastín beviendo por una bota*).

2º O universo onírico referido ao passado. Só na última copla ficamos a saber que o autor estivera a relatar um sonho, do qual acorda a rir:

*y acordé, por mi pecado,
sin vestidos y camisa
y todo muerto de risa
de me ver tan despojado
y sin blanca y sin cornado.*⁸

Noutras realizações de *disparates*, o universo de ficção — que é mundo impossível — não provém do sonho mas sim da falta de siso ou da alucinação: situa-se num futuro inexistente, igualmente fantástico.

3º O predomínio discursivo explícito da visão do narrador: *vi venir* é fórmula repetida em oito versos e *vi* em mais três (quase sempre no seu início).

4º As acções imprevisíveis, cinéticas, ligadas à vida primária e ao prazer (cantar, jogar, beber, fugir, pescar, bocejar, dançar, vir em romaria).

5º As personagens vêm disfarçadas, descritos os seus trajes e poses extravagantes, igualmente impossíveis:

y vino Kyrieleysón
apretados bien los lomos,
con su ropeta de momos

São tipos e estados sociais (frades, cavaleiros, santos, papa), bichos, topónimos (Jerusalém a albardar a sua vaca, Roma a cavalo sobre o mar) e outros nomes próprios do património literário (Merlim) e da Bíblia (Sansão, Zabulão e Neftali), além de seres inanimados, desde objectos caseiros (*una tabla de mesón/ preñada de pocos días*) até instrumentos musicais, alimentos (*y una barreña de leche/ con los pies llenos de gota*) e cantigas litúrgicas (o *beatus vir* vem numa burra vermelha, o pranto de Jeremias a cavalo mum cabrão, as orações em escabeche).

6º Os temas inexistentes, ainda que possam vislumbrar-se isotopias referenciais como a do campo semântico religioso (Roma à rédea solta, alhos e cebolas ordenam um convento) ou a da música de igreja, ligada à profissão do autor.

7º A intenção festiva e a estratégia da carnavalização, pelo rebaixamento do elemento sagrado, pela mistura do trivial e do culto, pelo absurdo total, com infracções semânticas (*navegando vi venir/ tres calabazas por tierra*), e mesmo pela negatividade pura (*assomose no sé quien/ ni le quiero mal ni bien*).

8º A forma versificatória é aberta e regular, propícia ao desfile ou soma estrófica (em Juan del Encina há 20 coplas de 9 versos ou pés heptassílabos — em castelhano octossílabos), cuja quantidade se decide apenas pela cópia imaginativa do poeta.

De um ponto de vista estético, tal como acontece nas outras duas composições da mesma série (*almoneda e juicio*), a estrutura é a da acumulação e do simultaneísmo semântico, segundo a opção da parada e do embrechado ou *ars combinatoria*. O que mais se aproxima dos *disparates* de Encina são os quadros de Jerónimo Bosch, com a sua disseminação de cenas visionárias feitas de impossíveis, cenas essas que não chegam a formar um todo percepcionável. Do ponto de vista do conteúdo narrativo, os *disparates* são a contrafacção ou avesso desidealizado do género das *visões, sonhos* e idas ao outro mundo.

4. Os *disparates* de Encina deixam entrever um poeta *rhétoriqueur*, pois o género é bastante complexo e de difícil execução. No entanto, entre os séculos XV e XVI, a dificuldade de metrificar o absurdo verbal, que era puro gozo ou despique técnico-poético, vai orientar-se para três direcções: para o divertimento cómico, próprio do teatro religioso e laico do tempo; para a paródia ou inversão de discursos (v.g. da linguagem do sagrado e do amor cortês), igualmente inscrita no teatro; e para a sátira mais ou menos velada.

Essa teatralização acabou por transformar, no Renascimento, a poesia do impossível e do absurdo numa poesia da lógica alternativa, com a qual se sublinha tanto a lógica como a falta de lógica do mundo ou então dos discursos. E aqui intervém mais uma novidade: uma função diferente para aquele que é o autor. Com efeito, o autor passa a apresentar-se, em cena, num rasgo individual de interferência da sua própria personalidade. Esta presença aponta para um objectivo crítico, que é já o do tema renascentista da loucura, como aparece em Brant ou Erasmo. A mediação da subjectividade crítica individual — a do autor — trouxe para a poesia do sem-sentido cada vez mais sentido e aplicabilidade ao real. É nesse processo de transformação que se encontra Gil Vicente, ainda que as suas dramatizações poéticas do irracional se atenham muitas vezes ao puro comprazimento jocoso e festivo no sem-sentido, na libertação do significante, em si e por si, e na paródia carnavalesca⁹.

Podemos integrar o género *disparates* em algumas formações discursivas da mesma família, quer da poesia quer do teatro, o que serve para melhor o diferenciar. Quanto à poesia, limito-me a lembrar a tradição virgiliana e goliárdica dos *adynata*, que é um ingrediente do sem-sentido, e ainda os géneros poéticos da *fatrasie* e do *fatras impossible*, provenientes do Norte da França. Os pontos comuns são evidentes se bem que salte à vista o carácter mais rico e mais complexo das regras de formação dos *disparates*¹⁰. Quanto ao teatro, recorde que o da

segunda metade do século XV, em França, estava carregado de *lourdoys* ou *foulois* de alta tecnicidade, baseados no dilúvio e delírio verbais das acumulações (lexicais, rítmicas, sonoras, retóricas, ilocutórias, sémicas), muito próximas do grito. No entanto, se bem que a família tipológica seja a mesma, a estrutura dos *disparates* não é a da repetição nem a do automatismo inconsciente (programa que viria a ser o dos surrealistas). Além disso, não deriva de uma energia primária, de teor elementar ou pulsional: a sua *inventio* é culta, pois bebe na enciclopédia de lugares então vigente, e a arte de composição é cerebral (ainda não transmental), construída programadamente — *per compas*, como diria o próprio Vicente.

Convém esclarecer que a todo o momento reencontramos os meios de composição de textos para teatro francês (séculos XV-XVI) no multiforme Gil Vicente, ainda que atualizados de maneira fragmentária, breve e miscigenada, dada a liberdade, a leveza, a exuberância criadora que caracterizam as suas invenções. A família linguística onde cabem os *disparates* de Encina (e também o *juízo* e a *almoneda*) encontra-se amplamente ilustrada em Gil Vicente, tendo pouco tempo depois atingido o seu expoente em Rabelais, como é sabido¹¹.

Tentei para os textos vicentinos marcados pela lógica do irracional um quadro classificativo assaz provisório, que obedece a dois eixos: um do conteúdo, outro da expressão. No primeiro ficam tripartidos os modos de irracionalidade, e no segundo os tipos de suportes verbais e discursivos. Não considere as simulações e deturpações de línguas — de preto, francês, italiano, picardo, latim —, ainda que possam utilizar o ininteligível como recurso para o cómico e para a sátira caricatural, nem as paródias linguísticas onde não intervenha o irracional. Também não refiro os alogicismos dispersos, sobretudo em falas de parvos e pastores-bobos, ou as situações e figurações cénicas insólitas (v.g. a do parvo atado ao pé do filósofo, na abertura da *Floresta de enganos*).

Conteúdo Expressão	Mundo às avessas Impossíveis	Ininteligível Incongruente	Pulsional Elementar
Formações discursivas	prognóstico de Mer- cúrio (<i>Feira</i>) nigromancias do Clérigo (<i>Guerra</i>) ladainha dos Dia- bos (<i>Lusitânia</i>) sonho de disparates (<i>Templo</i>)	2 orações do Negro (<i>Clérigo</i>) traválinguas do Fra- de doudo (<i>Nau</i>) magias (ensalmos, esconjuros, feiti- ços, respnsos) pregação (<i>Mofina</i>)	pragas da velha (<i>Farelos</i>) insultos de Joane (<i>Inferno</i>)
Fragmentos de falas	Parvo (<i>Serra</i>) Apolo (<i>Templo</i>)	Meninos (<i>Rubena</i>) Judeus (<i>Ressurreição</i>) Vilão (<i>Templo</i>) Frade doudo (<i>Nau</i>)	Frade doudo (<i>Nau</i>)
Cantigas		ensaladas (<i>Físicos</i>) glosa dum romance (<i>Almocreves</i>)	

5. Sobressaem neste quadro as tragicomédias bilingues *Templo de Apolo* e *Nau d'amores*, pelo elevado grau de inversão carnavalesca com que Gil Vicente celebrou o tema do amor, o panegírico dos príncipes e o epitalâmio, nucleares em ambos os autos. É no prólogo do *Templo* que encontramos o único exemplo vicentino de disparates. Foi um auto representado à partida de D. Isabel quando casou com Carlos V, em Janeiro de 1526. Recordo que a *Nau* foi representada à entrada de D. Catarina em Lisboa, quando casou com D. João III, em Janeiro de 1527. As circunstâncias apresentam alguma simetria: o casamento da princesa portuguesa com o imperador espanhol, e o da princesa castelhana com o monarca lusitano; a primeira, portuguesa, imperatriz e rainha de Espanha e demais territórios, a segunda, castelhana, rainha de Portugal e demais territórios; uma que parte, outra que chega. Ambos os espectáculos inseridos no ciclo do inverno, compreendido entre Natal, Epifania e Entrudo. Ambos carregados de tópicos discursivos da loucura.

Fixemo-nos apenas no prólogo dito pelo Autor, no *Templo*. Não se trata de uma imitação do texto de Encina, como pretendeu Menéndez y Pelayo¹², mas antes de uma realização do mesmo arquétipo poético, agora com função teatral. O Autor entra em cena para se desculpar da imperfeição do auto (tópico retórico da modéstia exordial), bem como do delírio ou falta de siço nele patentes. Justifica-se com o relato de febres que o puseram às portas da morte — pretexto para narrar as visões que teve no estado febril, nessa quinta dimensão do limiar da vida:

*me pareció que moría
y en depues de muerto veía
las hermosas que son muertas
que en este mundo leía.*¹³

Em cinco décimas reais pinta como viu Eva e Adão — *la hermosa Eva hacía/ unas migas para Adán/ sin agua, ni sal, ni pan,/ la nieve se las cozía/ y mexítalas Roldán* —, como espreitou escondido, feito *voyeur*, Berzabé a lavar-se e a dançar com David, ambos nus, como entreviu Raquel *guardando ganado/ tan linda que su cayado/ era perdido por ella*, Jacob, saído a vindimar, a rainha Ester, *con su hermosura tanta/ matar pulgas en su manta*, Medeia e Jasão, em cima de uma chaminé, Helena, *con su rostro serafino/ corriendo tras de un cochino*, Policena, Dido e Eneias.

De idêntico aos disparates de Encina, os de Gil Vicente apresentam, com mais ou menos significativas variações, sete dos oito feixes de traços acima enumerados: 1º o despedaçado da estrutura narrativa; 2º a modalidade onírica como estratégia discursiva, com a paródia ou contrafacção das visitas aos heróis no outro mundo; 3º o predomínio da visão do narrador; 4º o tipo de acções imaginadas: todas de movimento, prosaicas e descontínuas; 5º as personagens literárias da Bíblia e da cultura clássica misturadas com objectos que se tornam animados; 7º a intenção carnavalesca, que mistura o elevado com o prosaico, a fama com o trivial e o rústico; 8º a versificação homogénea em coplas soltas, se bem que em menor número. Apenas na 6ª rubrica deparamos com uma significativa diferença: existe unidade temática, o que faz com que seja previsível e coesa a sucessão das heroínas famosas do amor, bem como a das suas tarefas quotidianas.

Quanto às variações menores do texto de Gil Vicente dizem elas respeito, primeiramente, à falta de notação temporal, o que aproxima mais a composição vicentina das artes visuais; em segundo lugar, ao facto de as acções aparecerem representadas em quadros extravagantes, surrealistas, sim, mas não impensáveis nem irreduzíveis à formação de imagens, como acontece com os de Encina. É literatura menos abstracta e nominal, mais figurativa e fantástica.

A grande diferença do texto vicentino relativamente ao arquétipo está na unidade temática. Este facto, responsável pela coesão textual, aponta no sentido de uma transformação radical dos disparates. Também a quase exclusividade das isotopias do erotismo e dos trabalhos caseiros vai em sentido idêntico. Passa a haver nexos semânticos, pois todas as acções representadas cruzam a beleza e o eros feminino com trabalhos ligados à sobrevivência da vida

primária: cozinhar, lavar, fiar, bailar, pastorear, vindimar, matar pulgas, correr atrás dum cão, vir do moinho. A invenção vicentina distingue-se, assim, pela unidade, pela singeleza composicional¹⁴.

Como interpretar esta diferença fundamental? Foi já notado que as acções caseiras em que são vistas as celebridades do amor se desajustam ao seu estatuto de heroínas e integram a presença naturalista do trabalho material, igualmente inadequado ao contexto, ou seja, à princesa Isabel, a festejada. Esta opção deriva de uma intenção artística que se sobrepõe ao puro exercício de um género poético difícil, o dos disparates e, como tal, à mera execução técnica de *rhétoriqueur*. Não é esse aqui o gesto vicentino. A intenção deixa de ser poética para se tornar inteiramente teatral e costuma servir as tragicomédias de Gil Vicente que celebram casamentos ou partos de princesas e rainhas: com muita irreverência e larga dose de ironia, o autor procede à sistemática destronização dos emblemas ou referências artísticas cultas, próprias para essas circunstâncias solenes. Eis uma componente da festa pública que o teatro vicentino transforma em princípio ou fonte da *inventio* literária, adaptada à corte e à família real. O contra-panegírico resulta de uma atitude programada e repetida em Vicente, que sempre inventa novos e engraçados estratagemas para ele: a Fama portuguesa vem em figura de rústica pastora beirã (auto da *Fama*); o parvo, na abertura da *Serra da Estrela*, que celebra um parto de D. Catarina, dispara alguns desvarios ao comparar o nascimento régio com o seu, lembrando como a mãe punha ovos de uma só vez e como Deus faz tudo às avessas; e no final da *Nau d'amores* é um parvo que, num discurso incongruente e tolo, trata o tópico da inconstância feminina, a propósito da rainha Catarina, recém-casada, e da sua entrada solene na capital do reino.

Deste modo, pode afirmar-se que a intencionalidade do sonho de disparates no *Templo de Apolo* não é a de versificar o puramente absurdo e negativo, como no caso de Encina: adequa-se à situação do espectáculo, que sempre vem sobredeterminar as criações poéticas de Gil Vicente, sujeitas à lógica e às necessidades da comunicação teatral. Daí a brevidade de cada inserção. Este é um aspecto fundamental na evolução dos disparates. Outro aspecto, já acima salientado, diz respeito à própria representação teatral da pessoa do autor, nas suas funções profissionais na corte e na sua relação com os soberanos, seus mecenas. Note-se como é saborosa e realista, sem se reduzir ao automatismo combinatório de Encina, a chamada de atenção para o autor: sozinho em cena, ao narrar a sua visão, coloca-se dentro dela, dentro do universo dum sonho onde age como personagem. Gil Vicente representa-se a si duplamente, expondo-se mais uma vez no disfarce superior do louco audacioso — como *Auctor* — e numa atrevida fantasia erótica — como figurante dos *impossibilia*, a espreitar as formosas: *vi cada cual [...], yo solo me la miraba [...], vi andar [...] una flauta le vi yoly quando la oí tocar! presumi de la abrazar*.

6. Podemos concluir que o génio de Vicente marca a evolução das importantes relações entre poesia e teatro, traduzindo o momento em que o teatro absorveu, transformou, recriou, a partir da sua lógica intrínseca, a plétora dos géneros poéticos, tanto antigos como recentes. Este é bem um fenómeno do Renascimento, como também o é o facto de as experiências da linguagem do absurdo passarem a orientar-se, nessa época, para uma dimensão representativa ou figurativa e, por outro lado, para a aplicação ao contexto, ou seja, ao real imediato. Neste caso, a corte e os seus figurantes, entre os quais o próprio autor do teatro, «mestre de retórica das representações», como aparece escrito num alvará de 1524, passado pelo rei D. João III¹⁵. Encontramo-nos então em pleno Renascimento peninsular. Nele pode verificar-se já a imediata posteridade dourada. É esse o lugar de Gil Vicente.

Notas

¹ Tem sido motivo de atenção para alguns o modo como Gil Vicente trabalhou o *nonsense*: Óscar Lopes, «O sem-sentido em Gil Vicente» in *Ler e Depois. Crítica e Interpretação Literária 11*, Porto, Inova, 1970 (3ª ed.), pp. 79-96; João Mendes, «Gil Vicente sobrerrealista», in *Homens e Problemas I*, Lisboa, Verbo, 1983, pp. 11-82. Ambos apreciam e reflectem sobre falas de personagens que escapam aos laços racionais, bem como sobre o tema da loucura, o tópicos do mundo às avessas ou a função do Parvo vicentino.

² A designação volta a ocorrer na primeira edição das *Rimas* de Luís de Camões (Lisboa, Manuel de Lira, 1595, p. 167v): *Disbarates seus na Índia* é o nome vernáculo que intitula uma obra satírica, em coplas de 9 versos que viriam a ser (mal) acrescentadas na segunda edição. O estilo é familiar, com inserção obrigatória de versos em castelhano e de um provérbio a rematar cada copla. O seu moralismo não possibilita qualquer presença de sem-sentido.

³ No modo como definiu a camavalização do discurso Mijail Bajtín (*La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974).

⁴ Lembro apenas o título do auto da *Feira* e o testamento da *Maria Parda*, próximos da *Almoneda*, o prólogo do clérigo nigromante, na *Exortação da Guerra*, e, sobretudo, o de Mercúrio, no auto da *Feira*, ambos da mesma matriz do *Juízo*; finalmente, o prólogo do *Templo de Apolo* e as falas do frade louco da *Nau d'amores*, com traços comuns aos *disparates*.

⁵ Cf. Jean-Claude Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Honoré Champion, 1976.

⁶ *Cuanta diferencia haya del músico al cantor y del geómetra al pedrero. Boecio nos lo enseña que el músico contempla en la especulación de la música, y el cantor es oficial della. Esto mesmo es entre el geómetra y pedrero y poeta y trobador, porque el poeta contempla en los géneros de los versos y de cuantos pies consta cada verso y el pie de cuantas sílabas y [...] Así que cuanta diferencia hay de señor a esclavo, de capitán a hombre de armas, sujeto a su capitania, tanta a mi ver hay de trobador a poeta.* (cf. *prohemio en una arte de poesia castellana*, in *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, 1496, publicado em facsimile por la Real Academia Española, Madrid, 1928, fl. 2r.).

⁷ Também na *Écloga da noite de carnes tollendas* se encontram *disparates*, numa fala que representa a cena de uma batalha de alimentos (sardinhas, alhos, cebolas). Essa cena parece ecoar na glosa do romance *yo me estaba en Coimbra*, no começo dos *Almocreves* de Gil Vicente: *vi vir ao longo do rio/ua batalha ordenada/ não de gentes, mas de mus.* (fl. CCXXVIII, cf. nota 13).

⁸ Remate idêntico foi dado por João Barbatto à sua emocionante narrativa, em 11 coplas com 10 versos, de um sonho erótico com uma dama da rainha — Violante de Meira —, num poema que aproveita o género das visões para a sua contrafacção, neste caso não *disparatada* mas seguindo outra lógica alternativa: a da satisfação integral dos desejos, impossível de exprimir na linguagem convencional do amor cortês, a não ser pelo estratagemas do sonho (cf. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, vol. II, pp. 113-117).

⁹ Óscar Lopes interpretou como o *conflito vicentino central: o da racionalidade ou irracionalidade do seu mundo* ou o que se dá entre *dois conhecimentos, entre dois sentidos da realidade*. No entanto, as experiências vicentinas da linguagem ilógica não visam pôr à prova a representabilidade e o conhecimento do mundo, por um lado, e nem sempre expõem qualquer espécie de conflito, resistindo ao modelo dialéctico e gnoseológico da interpretação de Óscar Lopes. A maior parte das vezes trata-se de um gesto de negatividade ou inversão, que a permissividade do teatro de festa da corte então possibilitava, codificava, exemplificava.

¹⁰ Estes géneros foram apresentados e descritos por L. C. Porter em *La fatrasie et le fatras, essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Age*, Droz, Minard, Genève, Paris, 1960, e posteriormente por Paul Zumthor em *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975. Forma versificatória aberta e não uma estrofe de 11 versos e 2 rimas como a *fatrasie*, os *disparates* exige uma quantidade e diversidade de invenção que não é meramente ornamental mas sim constitutiva: importa a extensão, a arte é a da parada dos espectáculos de corte e a da justaposição de ingredientes variados. Componentes iguais às da *fatrasie* e do *fatras impossible* são as de natureza narrativa — acções impensáveis, praticadas tanto por pessoas como por objectos inanimados, acções de movimento ligadas à viagem e à errância — se bem que a situação visionária (*vi venir*) não exista no género francês. Também são idênticas as inadequações sintácticas, os contrastes semânticos gritantes, com a justaposição do *díspar*, a estrutura enumerativa baseada no acaso, o estilhaçar das coisas representadas, o *bestiário*, a toponímia, a isotopia religiosa. Não ocorre na composição de Encina nem a obscuridade, nem a violência, nem qualquer evocação da morte — assuntos por vezes presentes nas *fatrasies* e também em textos vicentinos da mesma família (a fala de Joane na *Barca do Inferno*, p. ex.).

Poderíamos com certeza evocar outras formas afins, mas não é minha intenção passar em revista todas as realizações europeias da mesma família genológica; apenas lembrar algumas, de modo avulso.

¹¹ A expressão artística do irracional constitui um vasto campo de estudo para o qual já foram tentados modelos de descrição. Veja-se Susan Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London, 1978.

¹² *Antología de los poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1944, vol. III, p. 383.

¹³ Sigo a edição facsimilada da *Copilaçam* de 1562: *Obras Completas de Gil Vicente*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928, fl. CLX.

¹⁴ Também se encontra maior regularidade nas personagens, pois além da curta série de animais e objectos, o desfile das celebridades é monotemático, exclusivo, em homenagem à princesa Isabel, famosa pela sua formosura. Cristina Firmino descreveu já a estrutura semântica deste sonho (que não designou de disparates), in *Templo*, colecção *Vicente* dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera, 1989.

¹⁵ Cf. António Dias Miguel, «Gil Vicente, Mestre de Retórica... das Representações», *Humanitas*, vol. XXXVII-XXXVIII, 1985-1986, p. 269.