

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

ENTRE *PRAGUENTOS E DISCRETOS*: POLÊMICAS DRAMÁTICAS NO QUINHENTISMO PORTUGUÊS¹

Márcio Ricardo COELHO MUNIZ
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: O texto propõe uma reflexão sobre a crítica e a recepção crítica da dramaturgia quinhentista portuguesa. Serão comentados três paratextos de Gil Vicente: o *Prólogo* do *Auto de Dom Duardos*, na edição de 1586; a *Didascália* da *Farsa de Inês Pereira*, na edição de 1562; e o *Prólogo* dirigido por Gil Vicente a D. João III, no início da *Copilação* de suas obras. Tem-se como hipótese que o conflito de poder no âmbito político-cultural refletidos por aqueles textos mascararam uma polêmica dramática passível de ser identificada, em outras obras dramáticas quinhentistas, na configuração de duas *personae* literárias figuradas em alguns autos: o *praguento* e o *discreto*. Os dois são referidos reiteradamente em contexto metateatral, possibilitando ao leitor inferir o ambiente teatral quinhentista português e observar algumas de suas práticas dramáticas.

Palavras-chave: Gil Vicente, prólogo, paratexto, polêmica, dramaturgia portuguesa.

Abstract: The text proposes a reflection on the critic and the critical reception of the 16th century Portuguese dramaturgy. Three paratextes by Gil Vicente will be commented: the *Prologue* of the *Auto de Dom Duardos*, in the edition of 1586; the initial heading of *Farsa de Inês Pereira*, in the edition of 1562; and the *Prologue* directed by Gil Vicente to D. João III, at the beginning of the *Copilação* of his works. It is hypothesized that the political-cultural conflict of power reflected by those texts disguise a dramatic polemic that can

1. Este texto é fruto parcial de uma pesquisa financiada, no período entre 2013-2016, por uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agência do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC) do Brasil. Bolsa de Produtividade em Pesquisa em Nível 2 - CA LL - Literatura e Linguística. Registro meus agradecimentos ao CNPq pela viabilização financeira da pesquisa.

be identified, in other 16th century dramatic works, in the configuration of two literary *personae* figured in some *autos*: the *praguento* [cursing] and the *discreto* [discreet]. Both are repeatedly referred to in a metatheatrical context, enabling the reader to infer the Portuguese 16th century theatrical environment and to observe some of its dramatic practices.

Keywords: Gil Vicente, prologue, paratext, controversy, portuguese playwrighting.

I.

Como eram recebidas as representações dramáticas no séc. xvi em Portugal? Qual era o público dessas representações? Quais eram as expectativas do público assistente? Que gênero teatral agradava mais e a que tipo de público? O que determinava o êxito de uma representação? Essas e muitas outras questões semelhantes são de difícil ou quase impossível resposta com os documentos e o conhecimento que se tem sobre a dramaturgia quinhentista portuguesa. A vasta e longa obra de Gil Vicente permite-nos algumas inferências, pois seus mais de 30 anos de produção revelam algo sobre o público que o assistia, bem como sobre os mecenas que o financiaram e os contextos que motivaram as representações dos autos, por exemplo. Todavia, mesmo em relação a sua obra, as respostas àquelas perguntas apresentam ainda muitas lacunas. Parto das inquietações provocadas por essas lacunas para ler alguns paratextos vicentinos e com eles construir uma reflexão sobre a crítica e a recepção crítica da dramaturgia quinhentista.

Tenho como hipótese que dois tipos sociais figurados em textos dramáticos quinhentistas, o *praguento* e o *discreto*, podem nos aproximar de uma possível polêmica dramática posta em cena nos palcos portugueses. *Praguentos* e *discretos* são referidos em cena quase sempre em contexto metateatral, possibilitando ao leitor aproximar-se, ainda que por meio de inferências, do ambiente teatral quinhentista e observar algumas de suas práticas dramáticas. Embora, até onde sei, nunca tornados personagens na cena teatral, *praguentos* e *discretos* são por diversas vezes substantivados nos textos dramáticos, construindo-se uma configuração muito próxima dos tipos sociais postos em cena pela dramaturgia quinhentista portuguesa.²

2. Encontro em três autos quinhentistas portugueses – os anônimos, *Auto dos Enanos* e *Auto dos Sátiros*; e no *Auto d'El-Rei Seleuco*, de Camões – *praguento* e *discreto* em usos substantivados, e empregados no interior de uma discussão de ordem metateatral. Estudo essas *personae* literárias e dramáticas por meio da análise daqueles três autos quinhentistas em: Márcio R. C. MUNIZ, «Dramaturgos em diálogos polêmicos no séc. XVI português», em Geraldo Augusto FERNANDES (org.), *Série Estudos Medievais: Temas e representações*, Fortaleza, GTEM/ANPOLL, 2020, v.

De outra parte, é tarefa escorregadia determinar que concepção do fazer teatral está no centro deste embate presumido entre *praguentos* e *discretos*. Adiantando o que espero ver comprovado mais à frente, penso que *discretos* defendem uma *poética* «polo natural», recorrendo à expressão de Gil Vicente com que José Camões explicou recentemente a popularidade e o gosto pela farsa nos palcos quinhentistas.³ Considero a hipótese de esta poética dramática conformada «polo natural», admirada pelos *discretos*, estar caíndo em desuso no meado do séc. XVI, por isso recebendo a maledicência dos *praguentos*, cujo gosto artístico começava a revelar as primeiras influências da arte humanista-renascentista, guiada por normas e regras mais estritas, em que o artifício, o engenhoso e as formas novas maravilhavam mais os olhos do que uma criação orientada «polo natural». Ou seja, poder-se-ia dizer que esta polémica deu-se num ponto de transição em que as formas e os modos do fazer teatral de tradição medieval ainda dominavam os palcos quinhentistas portugueses, mas, por outro lado, já começavam a se insinuar os ensinamentos da *Poética* de Aristóteles, que só seriam plenamente assimilados em Portugal durante a segunda metade do século XVI,⁴ por isto mesmo dando tão poucos frutos na arte dramática portuguesa da época, como constata, por exemplo, José Camões tratando da «tragédia, de que se conhecem dois títulos apenas».⁵

2.

Se o fundo daquela possível polémica parece flagrar uma mudança de ordem estética que está acontecendo na passagem da primeira para a segunda metade do séc. XVI em Portugal, não se pode esquecer que ela talvez tenha primeiramente sido expressa por um conflito de poder no âmbito político-cultural, traduzido também por um conflito de gerações, e que, por sua vez, não deixou de se refletir também ao nível estético. Estou referindo-me à delicada situação vivida por Gil Vicente durante a transição do poder real, com a morte do velho e antigo mecenas, o rei D. Manuel I, para as mãos do jovem D. João III, herdeiro e sucessor daquele.⁶ Contavam a favor de Vicente o longo serviço prestado ao pai do jovem

6, pp. 78-98. Enlace: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/temas-e-representacoes.html?start=10>

3. José CAMÕES, «Gil Vicente e o teatro português de Quinhentos», em José Augusto CARDOSO BERNARDES – José CAMÕES, *Gil Vicente. Compêndio*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 54.
4. Hélio ALVES, «Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade», em CARDOSO BERNARDES – CAMÕES, ob. cit., p. 75.
5. CAMÕES, art. cit., p. 55
6. Gil Vicente estreou sua atividade de dramaturgo no ano de 1502, representando o *Auto da Visi-*

rei, o fato de ter iniciado sua carreira na corte justamente para comemorar o nascimento do príncipe e, agora, rei D. João III, e o beneplácito de D. Leonor, a rainha velha, tia do monarca, a primeira e mais entusiástica mecenas de Gil Vicente.⁷ Por outro lado, o próprio Vicente afirma à época que enfrentava a resistência de «certos homens de bom saber»,⁸ que suscitavam desconfiças sobre a autenticidade de suas criações, questionando-lhe a originalidade autoral e estética dos textos, provavelmente desejosos de minar o prestígio que ao longo de duas décadas o dramaturgo havia alcançado junto à família real.

Buscarei, por meio de três testemunhos paratextuais vicentinos, ainda que palidamente, reconstituir algumas cenas possíveis daquela polêmica. As considerações de Gil Vicente no *Prólogo* do *Auto de Dom Duardos* (1523), na edição de 1586, na *Didascália* da *Farsa de Inês Pereira* (1523), na edição de 1562, e, por fim, no *Prólogo* dirigido a D. João III, presente no início da *Copilação* de suas obras, deixam entrever o esforço do dramaturgo – depois de duas décadas servindo a D. Manuel I e a D. Leonor – em se adaptar ao gosto de um público certamente renovado, que emergia com a corte constituída em torno do novo rei, D. João III, que Gil Vicente viu nascer, comemorando o natalício do príncipe com a representação de sua primeira obra, o *Auto da Visitação* (1502), e que, agora, via subir ao trono real, com a juventude de seus 19 anos.

Pode-se inferir, considerando-se a organicidade da política numa sociedade de corte,⁹ que a motivação central mais provável desta polêmica tenha sido uma disputa sobre o lugar de poder e de influência que significava ser, ao mesmo tempo, o responsável pelo ordenamento das festividades palacianas e o dramaturgo,

tação, para comemoração do nascimento do príncipe D. João, futuro rei D. João III, filho de D. Manuel I e de D. Maria. Com a morte de D. Manuel I, em dezembro de 1521, Vicente passa a servir a seu filho e herdeiro, D. João III, para quem seguirá representando autos até 1536.

7. Dona Leonor, mulher de D. João II, com a morte deste, em 1495, e a ascensão de seu irmão ao trono, D. Manuel I, passa a ser designada como a “rainha velha”. Primeira mecenas nomeada de Gil Vicente, seguirá estimulando e financiando a obra do dramaturgo até o ano de sua morte, ocorrida em 1525.
8. Esta expressão encontra-se na rubrica inicial da *Farsa de Inês Pereira*, na edição da *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*, de 1562. Sintomaticamente, a rubrica da edição avulsa de 1523 da *Farsa de Inês Pereira* omite a polêmica que a rubrica da edição de 1562 permite entrever. À frente, retomarei a expressão, em busca de lhe explicitar melhor os sentidos possíveis.
9. Tenho em consideração aqui a «sociedade de corte» delineada por Norbert ELIAS, *A sociedade de corte*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001 [1ª edição alemã de 1983]; e a configuração de Gil Vicente como uma artista de corte ou a serviço de uma corte, tal qual a constrói, por exemplo, Laurence KEATS, *O teatro de Gil Vicente na corte*, Lisboa, Teorema, 1988 [1ª edição inglesa de 1962].

único, até onde sei, e preferido da casa real portuguesa. Ou seja, muito provavelmente a disputa visava ao lugar de poder que ocupava Gil Vicente.¹⁰

Todavia, considero que se visualiza melhor a polémica se observada por meio da lente estética, que, por sua vez, revela duas concepções de fazer dramático em embate, ambas refletidas nos textos e paratextos dramáticos de Gil Vicente. Tenho como hipótese que neles se encontram rastros do início da defesa daquela poética «polo natural» e, por outro lado, penso que se pode propor uma associação desses «certos homens de bom saber» a que se refere Vicente na rubrica de *Inês Pereira* àqueles *praguentos* de que falei acima.

Atente-se então, rapidamente, ao que dizem os paratextos vicentinos no tocante à possível polémica literária a que venho me referindo.

3.

O prolongado luto pela morte de D. Manuel I, ocorrida nos finais de 1521, certamente se estendeu por todo o ano de 1522. No ano seguinte a este, volta a haver festas na corte portuguesa. Atento à juventude do novo rei e provavelmente ciente de seu interesse e gosto pelas narrativas cavaleirescas, numa noite festiva de 30 de abril de 1523, Gil Vicente retorna aos palcos para representar sua primeira obra ao novo monarca: o *Auto de Dom Duardos*.¹¹ Recriando para o palco os amores do príncipe Dom Duardos pela princesa Flérída,¹² Gil Vicente

10. O perfil profissional de Gil Vicente alinhavado por António Dias Miguel, a partir de diversos documentos coetâneos do dramaturgo, corrobora a identificação deste lugar de poder ocupado por Vicente: António Dias MIGUEL, «Gil Vicente, mestre de retórica... das representações», *Revista Humanitas*, Coimbra, n. 37-38 (1985-1986), pp. 267-273. Recentemente, este perfil foi mais detalhadamente delineado, reforçando a posição de poder ocupada por Vicente a que me refiro, por José CAMÕES – João Nuno SALES MACHADO, «Gil Vicente: um nome para identidades plurais», em: CARDOSO BERNARDES – CAMÕES, ob. cit., pp. 15-48.
11. É polémica a datação do *Auto de Dom Duardos*. Até bem pouco, aceitava-se um período longo que iria dos finais 1521, pois Vicente já se refere, no Prólogo do auto, a D. João III como rei – mas, neste caso, ter-se-ia de considerar a improbabilidade de se representar um auto no ano de luto pela morte de D. Manuel I, pai de D. João III, acontecida em finais de 1521- e 1525, pois em 16 de novembro deste ano faleceu D. Leonor, citada no mesmo Prólogo sem referência a seu falecimento. Maria Margarida Gouveia, por sua vez, defende a data específica de 30 de abril de 1523, pois é «un día antes de mayo», citação do texto, e anterior à *Farsa de Inês Pereira*, de 1523, que, segundo Gouveia, teria sido criada por desafio e desconfianças provocados pela representação do *Auto de Dom Duardos*. Conf. Maria Margarida Golveia, *A Tragicomédia de Dom Duardos: gênese, tema e estrutura do auto vicentino*, Coimbra, Dissertação (Licenciatura) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1971.
12. Personagens da novela de cavalaria *Primaleón*, publicada em Salamanca, em 1512, e pertencente a um ciclo de narrativas cavaleirescas de grande êxito na Península Ibérica quinhentista, o ciclo

certamente almeja agradar o jovem monarca e assegurar com isso seu lugar de dramaturgo da corte.

Se, por um lado, a escolha do argumento do auto – amores e dramas entre personagens da nobreza, orientados pela ética cavaleiresca e por valores cortesãos – é índice revelador da *capitatio benevolentiae* pretendida por Vicente, o *Prólogo* da *Tragicomédia de Dom Duardos*, texto-dedicatória dirigido a D. João III,¹³ permite entrever a percepção de Vicente sobre a necessidade em atender a um gosto estético que certamente pressente novo. Veja-se o que diz o referido *Prólogo*:

Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue don Duardos y Flérída, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, cuanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo que de servir a vuesa alteza tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia que cuenta como don Duardos, buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatió con Primaleón, uno de los más esforzados caballeros que había en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la cual Primaleón tenía enojada. Y comienza luego don Duardos a hablar, pidiendo campo al Emperador contra Primaleón su hijo.¹⁴

A perspectiva comparatista assumida por Gil Vicente neste *Prólogo* deixa claro que o dramaturgo tinha ciência de que apresentava ao jovem monarca algo novo, não apenas no que dizia respeito aos gêneros dramáticos praticados até aquele momento – «las comedias, farsas y moralidades» são preteridas por uma «historia [de] peligrosas aventuras [vividas por] esforzados caballeros»-, mas particularmente naquilo que implicava o lugar político-social ou, em termos da época, o lugar estamental ocupado pelas personagens e à adequação retórica de seus discursos. Se em suas obras anteriores predominavam «figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica», neste novo contexto monárquico, para sa-

dos *Palmerins*, conforme Isabel ALMEIDA, *Duardos*, Lisboa, Quimera, 1991, p. 7.

13. Este *Prólogo*, dirigido a D. João III, encontra-se apenas na edição da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente...*, Lisboa, Andrés Lobato, 1586.

14. Cito a partir de Gil VICENTE, *As obras de Gil Vicente*, ed. José CAMÕES, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols. O *Prólogo* citado encontra-se no v. 2, pp. 595-596.

tisfazer o «delicado espírito» de D. João III, Vicente trazia aos palcos «tan altas figuras [...], con tan dulce retórica y escogido estilo» como eram o casal de príncipes, dom Duardos e Flérida. Almejando «ganar [o] contentamiento» do jovem monarca, Gil Vicente decide por «meter más velas a [su] pobre fusta», buscando melhor adequar sua obra aos novos tempos. Conforme assinala Isabel Almeida,

Certo é que *Duardos* surge como obra de viragem, e assim é designado nas palavras preambulares da versão de 1586: seria um serviço oferecido ao novo rei, D. João III; um serviço qualitativamente diverso do até então praticado sob os auspícios da rainha velha. A escolha da matéria é valorizada no prólogo, como transparece também de todos os protestos de modéstia (tópica) do autor o entusiasmo pelo trabalho urdido a partir de fonte consabida.¹⁵

Obra de viragem, adaptando a apreciada e fantasiosa matéria cavaleiresca aos palcos, fazendo-a representar por altas figuras, com elevado estilo de linguagem, centrado em amores romanescos, tudo isso reunido certamente agradou o jovem monarca e também alcançou grande êxito junto ao público nobre que presenciou a representação, o que contribuiu para assegurar ao dramaturgo real o lugar de poder e de influência que seguirá ocupando por mais de uma década e meia. Todavia, certamente também lhe granjeou impertinentes opositores, que desconfiaram de sua capacidade de, sozinho, promover tamanha viragem.

Esta desconfiança parece estar na base da representação, meses depois, da *Farsa de Inês Pereira*. Segundo Maria Margarida Gouveia, a representação do *Auto de Dom Duardos* terá sido a responsável pela maledicência movida por «homens de bom saber» contra Vicente, que procurou responder a suspeitas de excessiva dependência para com outros autores e textos desenvolvendo, no verão do mesmo ano de 1523, o mote (alheio) do qual se diz radicar a *Farsa de Inês Pereira*: «mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube». Veja-se o que diz a Didascália de *Inês Pereira*, na edição de 1562:

Auto de Inês Pereira

A seguinte farsa de folgar foi representada ao muito alto e mui poderoso rei dom João, o terceiro do nome em Portugal, no seu convento de Tomar. Era do Senhor de 1523. O seu argumento é que por quanto dovidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse um exemplo comum que dizem: mais quero

15. Isabel ALMEIDA, *Duardos*, ob. cit. p. 6.

asno que me leve que cavalo que me derrube. E sobre este motivo se fez esta farsa [...].¹⁶

Ao darmos crédito ao que se diz neste tardio paratexto da farsa, de que «certos homens de bom saber» punham em dúvida a capacidade criativa do experiente dramaturgo da corte de D. Manuel I, chegando a acusá-lo de furtar os textos de outrem, resulta bastante pertinente a hipótese de Maria Margarida Gouveia de que na reação ao impacto causado pela alta qualidade revelada por *Duardos* encontra-se a gênese da representação, pouco tempo depois, de uma das mais criativas e bem construídas farsas de Gil Vicente, a de *Inês Pereira*. Se a hipótese que sustento em associar esses «homens de bom saber» àqueles *praguentos* – contra os quais mais tarde se levantarão outros dramaturgos – alimenta-se com essa pequena intriga palaciana, considero que ela se fortalece ainda mais com outro paratexto vicentino, o último que provavelmente escreveu: refiro-me ao *Prólogo* dirigido a D. João III, presente na edição da *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, publicada em 1562.

Conforme nele se pode ler, Gil Vicente «com muita pena» da velhice, mas com a «glória» e a «vontade» de servir, dedicou os últimos anos de vida à «copilação» de suas obras a pedido de D. João III, a quem vinha servindo diretamente, pelo menos, desde a representação do *Auto de Dom Duardos*. Não deixou, contudo, de solicitar ao monarca amparo e proteção para sua «enferma escretura», ainda aqui ameaçada por «línguas danosas» e repreendida por «ignorante[s] malicioso[s]»:

[... peço] a vossa alteza favor e emparo para que minha enferma escretura nam seja ferida de línguas danosas, parece-me injusta oração pedir tam alto esteo pera tão baixo edificio, quanto mais que, ainda que digno fora de tam nobre emparo, tenho considerado que Cristo filho de Deos, sob emparo de poderio eternal do padre e todos seus bem aventurados santos, nam passaram por esta vida tam livres que dos malditos detratores nam fossem julgadas suas divinas obras por humanas liviandades, sua santa doutrina por máxima ignorância, sua manifesta bondade por falsa malícia, sua santíssima graça por sorretício engano, sua excelsa abstinência por vil hipocresia, sua celeste pobreza por terreno vício. Pois rústico peregrino de mi, que espero eu? Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera, tu calaras. Finalmente que por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem propósito de emprimir minhas obras se vossa alteza mo nam mandara [...], por cujo serviço trabalhei a copilação delas com muita pena de minha velhice e

16. Cito a partir de Gil VICENTE, *As obras de Gil Vicente*, ob. cit. O *Prólogo* citado encontra-se no v. 2, p. 257.

glória de minha vontade que foi sempre mais desejosa de servir a vossa alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso.¹⁷

O pedido para que a proteção real se estenda a seu livro constrói-se retoricamente em analogia à perseguição sofrida por Cristo e «seus bem aventurados santos», que também tiveram que se haver com «malditos detratores», os quais com «leviandades», «ignorância», «malícia», «engano» e «hipocrisia» julgaram mal e deturpam as obras dos santos cristãos. Dizendo-se «rústico peregrino», o que poderá fazer Vicente contra o «ignorante malicioso», a não ser pedir a proteção do monarca. Atente-se que, ainda que retoricamente, Gil Vicente refere-se ao enfrentamento com esses possíveis «detratores» como uma verdadeira «batalha», que ele busca «escusar» com a proteção real a seu livro.

4.

Embora saiba que muito do que se diz nesses paratextos são construções tópicas próprias ao gênero retórico a que pertencem, parece-me procedente afirmar, contudo, que em suas entrelinhas é possível vislumbrar uma real «batalha» literária, expressão de uma polêmica dramatúrgica, um confronto entre concepções distintas de se compreender e de se fazer teatro nessas primeiras décadas do séc. xvi em Portugal. Significativo, para o que venho apontando aqui, é o fato de Gil Vicente ter respondido à provocação daqueles «homens de bom saber» por meio da representação de uma farsa, gênero dramático, como disse no início, associado àquela poética «polo natural», defendida pelos *discretos* e vituperadas pelos *praguentos*.

A polêmica insinuada nos autos e paratextos vicentinos, ainda que mascare a luta pelo lugar de poder do dramaturgo da corte, deixa revelar questões de ordem estética, de ordem teatral, que de alguma forma tencionavam a criação e a recepção dramatúrgica em seu tempo. Esse conjunto de paratextos de Gil Vicente aqui comentado parece-me prova suficiente da efervescência do mundo teatral no séc. xvi em Portugal, capaz de produzir polêmicas dramáticas, que subliminarmente vazam nos textos e paratextos vicentinos e que alcançam reverberação entre obras e autores que seguiam atuantes quando já Vicente se havia silenciado. Não estava equivocado o dramaturgo ao solicitar proteção real para seu «Livro», de modo que pudesse enfrentar e resistir a «detratores» e *praguentos*.

17. Cito a partir de Gil VICENTE, *As obras de Gil Vicente*, ob. cit. O *Prólogo* citado encontra-se no v. 1, pp. 13-14.

