



**Gil Vicente *pera a gente que vinrá***

José Camões **5**

**Gil Vicente vai à escola**

José Alberto Ferreira **13**

**Um Vicente para os nossos dias**

Maria João Brilhante **21**

**A *Compilação* de Gil Vicente:**

**Uma história recontada nas Caldas da Rainha**

José Augusto Cardoso Bernardes **25**

**Vicentes**

Fernando Mora Ramos **35**



Mafalda Taveira e João Costa, no *Pranto de Maria Parda*. Cena de *Os míseros*, montagem de várias cenas de autos. Encenação de Fernando Mora Ramos, cenografia de FMR/José Carlos Faria integrando Pinturas de João Vieira. Estreia: 19 de Julho 2023 – Adro da Igreja da Nossa Senhora do Pópulo





# **Gil Vicente** ***pera a gente que vinrá***

**JOSÉ CAMÕES**

Centro de Estudos de Teatro  
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Em 1987, na «Introdução» à sua Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, Osório Mateus começava por perguntar-se: «Como lidar com o legado artístico que ficou do século de grandezas que inclui Vicente logo a abrir? Que fazer?»<sup>1</sup>.

Acrescento eu que esse património artístico se apresenta agora em roupagens não só cada vez mais estranhas mas, sobretudo, mais distantes da actualidade e com as quais cada vez menos há territórios que facilitem um reconhecimento ou uma aproximação. Comum à escola e aos palcos é a dificuldade imediata perante a língua em que os textos da primeira metade de quinhentos se apresentam. A distância, sobretudo semântica, que vai dessa língua ao português de hoje é imensa.

Osório Mateus dava conta de um aparente paradoxo ao constatar que, sendo Vicente «o clássico português mais frequente nos livros e nas escolas»<sup>2</sup>, não havia «de facto uma edição acessível e realista que dê os textos a ler e não os dê lidos, uma edição por onde se possa conhecer sem dano a série de documentos restantes, uma edição que não venha necessariamente comprometer o trabalho»<sup>3</sup>.

A partir de 1999 trabalhei em edições da obra completa de Gil Vicente em suportes distintos, papel e digital, de que resultaram cinco grossos volumes publicados pela IN-CM em 2002, e um CD-Rom, que antecedeu uma página na Internet em permanente actualização [www.cet-e-quinhentos.com]. Em todas elas o desígnio de circunstanciar a produção de cada um dos autos de Gil Vicente obtém-se pelo fornecimento de instrumentos aos leitores que permitam ler do modo mais completo possível a realidade do auto entre os autos no seu tempo, parafraseando Ortega y Gasset («Yo soy yo y mi circunstancia»<sup>4</sup>). Pela primeira vez, a obra de Gil Vicente vê-se acompanhada de outras que fazem a história do teatro no século XVI em Portugal numa colecção onde se reúne um elenco de autores e textos que cimentaram a prática teatral de um século ou forneceram à leitura modelos velhos e novos e nunca foram publicados ou apenas conheceram uma edição. É, de facto, no século XVI que o teatro começa a desenhar-se como arte com recorte próprio; para isso iam contribuindo António Ribeiro Chiado, Baltasar Dias, Sebastião Pires, Afonso Álvares, António Prestes no mesmo tempo em que Sá de Miranda propunha comédias ao estilo italiano, Jorge

Ferreira de Vasconcelos dava a ler extensas comédias humanísticas e António Ferreira experimentava a tragédia. Com estes, haverá muitos outros autores que a História não conservou, e que há que recuperar do anonimato e do esquecimento.

Foi necessário esperar pelo século XIX para que começasse a ser dada alguma atenção à herança teatral portuguesa, sobretudo através da edição.

É, pois, importante, libertar Gil Vicente da prisão em que a literatura romântica o encarcerou por questões de semelhança com as práticas (teatrais) regulares da época, segundo Osório Mateus<sup>5</sup> ou necessidade de preenchimento de lacunas patrióticas, segundo José Augusto Cardoso Bernardes<sup>6</sup>.

Os eruditos seus contemporâneos reconheceram a inovação e originalidade de Gil Vicente e a sua destreza no uso da língua. Fernão de Oliveira, na *Gramática da Língua Portuguesa*, mencionou o uso não convencional da letra «h» na expressão de riso nos seus autos<sup>7</sup>. Já João de Barros, no *Diálogo em Louvor da nossa Linguagem*, destacava Gil Vicente como um mestre artífice da língua portuguesa<sup>8</sup>. Outros intelectuais da época consideravam-no a figura maior do teatro em Portugal. Em 1535, André de Resende refere-se a Gil Vicente como «autor e actor», comparando-o a Plauto e Terêncio, os grandes nomes da Antiguidade, afirmando que se escrevesse em latim superaria ambos<sup>9</sup>. Garcia de Resende, na *Miscelânea*

<sup>1</sup> Osório Mateus, *Cinco autos de Vicente – práticas de reconhecimento*, dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1987, p. 3 (texto policopiado).

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>4</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914, p. 43.

<sup>5</sup> Osório Mateus, *Cinco autos de Vicente – práticas de reconhecimento*, p. 3.

<sup>6</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, *Gil Vicente*, Lisboa, Edições 70, p. 19.

<sup>7</sup> Fernão de Oliveira, *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Germano Galharde, 1536.

<sup>8</sup> João de Barros, «Diálogo em louvor da nossa linguagem», in *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Luís Rodrigues, 1540 ff. 50v-60v.

<sup>9</sup> André de Resende, *Genethliacon Principis Lusitani, ut in Gallia Belgica celebratum est (...)*, Bolonha, Joannes Baptista Phaellus, 1533.

(c. 1536), enalteceu a obra de Vicente pela sua criatividade e estilo únicos, reconhecendo, no entanto, a filiação da obra primitiva de Vicente na de Juan del Encina<sup>10</sup>.

Será útil, também, contextualizar Vicente com outros contemporâneos europeus e não apenas com os chamados primitivos espanhóis. Quer os italianos Pietro Aretino, Ludovico Ariosto e Niccolò Machiavelli, quer os autores ainda anónimos das inúmeras farsas que desde muito cedo se foram autonomizando na intensa produção teatral e ao longo do séc. XVI começaram a circular em impressões avulsas em França, partilham com a obra de Gil Vicente a abordagem dos grandes temas que definem o humanismo nos inícios da era moderna. Representam os desejos e conflitos da humanidade com olhar crítico e sábio.

A transmissão deste legado deve ser assegurada, em primeiro lugar, pelo Estado. Assim tem sido em toda a Europa desde a organização do sistema de ensino moderno. A vastidão da obra de Gil Vicente, cerca de cinquenta textos, tem feito com que ao longo de décadas os programas escolares tenham privilegiado os textos de cariz moral, e de sátira social, aproveitando-os também como material para o estudo da história da língua. Esta prática prevaleceu até, pelo menos, à revolução de 1974, contribuindo para a criação do anátema que caiu sobre os clássicos no ensino: tratava-se de uma tradição de obstáculos a ultrapassar, que passava de geração em geração sem conhecimento de causa, de que era arquétipo o mítico exercício de divisão de orações n'Os *Lusíadas* que, creio, ainda não conheceu mudança significativa. Apenas com a criação de novas disciplinas nos ensinos básico e secundário, como Teatro, Expressão Dramática ou História da Arte e da Cultura, foi ganhando espaço a abertura a novos olhares sobre a obra de Vicente, e mesmo assim de dimensão reduzida. Uma nova geração de professores do ensino secundário sente necessidade de formação específica que muitas vezes reclama junto das entidades do Ministério da Educação<sup>11</sup>.

A par desta leitura seca, os palcos foram sistematicamente, e ao longo de pouco mais de cento e vinte anos – também até 1974 – propondo representações que, na maioria das vezes, repetiam leituras cénicas anteriores e veiculavam ideologias de regimes que tentavam criar uma nacionalidade assente, a um tempo, na gesta expansionista e na humildade de carácter e modo de vida

que alguns excertos dos autos de Gil Vicente, escolhidos a dedo, poderiam espelhar. O teatro de Gil Vicente começou por ser bandeira do liberalismo oitocentista, aproveitado por Almeida Garrett na reforma que propôs para o Teatro Nacional, e serviu depois todos os regimes políticos portugueses nos últimos dois séculos, com especial relevância nas celebrações de centenários em 1902, em 1937 e em 1965<sup>12</sup>. Já os grupos de teatro universitário e independente emergentes à época (como o Teatro Universitário de Coimbra, dirigido por Paulo Quintela de 1938 a 1968, ou o Teatro Experimental de Cascais, dirigido por Carlos Avilez desde 1965, por exemplo) valem-se da mesma obra para exaltar valores de sentido contrário, apostando no carácter denunciador de injustiças sociais que nela existe.

Mas a verdade é que em Portugal os clássicos da literatura dramática portuguesa raramente ocupam um lugar relevante na programação dos teatros (ou das companhias). Excepção a esta regra é Gil Vicente, sobretudo os textos da moda escolar (sempre os mesmos – *Inês Pereira* ou *Índia e Inferno*), que alimentam produções teatrais «situacionistas», para vender na estação própria<sup>13</sup>. Mas há algumas honrosas exceções, de que o Teatro da Rainha é paradigma, levando à cena com assiduidade a obra de Gil Vicente que extravasa o cânone escolar; a ele se juntam, entre outros, o CENDREV e a Escola da Noite. Ainda que pontualmente nos palcos portugueses, Gil Vicente é uma figura incontornável no trabalho de todos os grandes criadores teatrais, sobretudo nos últimos anos – dramaturgos, encenadores, actores, cenógrafos, pintores, estilistas, figurinistas, músicos – servindo as mais diver-

<sup>10</sup> Garcia de Resende, «Miscelânea», in *Livro das Obras de Garcia de Resende*, Évora, André de Burgos, 1554.

<sup>11</sup> No ensino praticado na Escola Superior de Teatro e Cinema, há muito que o estudo/prática do verso se encontra ausente.

<sup>12</sup> Em 1902 celebrou-se o 4.º centenário da representação da primeira obra de Gil Vicente: *Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*; em 1937, o da morte do autor, fixada na altura em 1537; em 1965, o do nascimento, arbitrariamente proposto para o ano de 1465.

<sup>13</sup> Trata-se frequentemente de espectáculos produzidos com meios parcos, com apoios autárquicos, destinados a público escolar que, com atencendência, garante lotações esgotadas. Muitas vezes as estruturas artísticas, amiúde constituídas *ad hoc*, não dispõem de espaços próprios e deslocam-se às escolas.

## 6 COLÓQUIO Gil Vicente

sas propostas estéticas e ideologias políticas. No entanto, ao grande público não é dado acesso a um teatro que resgate – ou assegure – a representação de textos clássicos. Mesmo quando não estudou Gil Vicente, o público deveria ter direito a ouvir e ver a sua obra. O património é a letra do texto, para além do nome do autor. O património da língua está no falar-se (bem) a língua. O da arte estará no fazer e dar a ver.

A ditadura do Estado Novo criou mecanismos para que o acesso de companhias a financiamento pelo Fundo de Teatro ficasse dependente da representação dos clássicos portugueses, chegando a especificar, para o ano de 1965, a obrigatoriedade de incluírem uma obra de Gil Vicente no seu repertório. A democracia seguiu este procedimento, aplicando-o não exclusivamente aos clássicos mas à dramaturgia nacional na generalidade. Ainda hoje é teor da função e missão dos teatros nacionais, que decorrem da ideologia política e da pragmática do Estado que os financia e tutela.

Defendo que, assim como ao sistema de ensino se atribui uma incumbência tácita na transmissão rigorosa do património cultural, aos teatros nacionais caberia responsabilidade idêntica no que ao teatro especificamente diz respeito, se bem que os teatros financiados possam ser também contratados para fazer os clássicos, ou ter cláusula semelhante nos seus contratos de financiamento. É de realçar que não há tradição de teatro de repertório, nem clássico nem moderno, que permita jogos de cumplicidade entre produtores e consumidores. Lembro apenas três casos europeus que a garantem: Royal Shakespeare Company; Comédie Française e Compañía Nacional de Teatro Clásico. A par do estudo dos textos nas escolas, os espectáculos destas estruturas ajudam a cimentar um contínuo na transmissão de cada património nacional que se torna quase genético e que permite a cada geração reconhecê-lo. Só esta solidez permite respaldar a reescrita cénica de um texto escrito para teatro.

Não me refiro a qualquer manutenção da «pureza do original», mas há que ter em conta a familiaridade do espectador com o texto, através da memória de espectáculos, de leitura e, esta mais vaga e indecisa, de ouvir dizer<sup>14</sup>.

Valho-me novamente das palavras de Osório Mateus, «teatro e literatura são artes diferentes»<sup>15</sup>.

Em palco, o discurso teatral, ou seja, a autoria do

encenador, altera o sentido que o texto tem numa leitura silenciosa e individual. Normalmente acrescenta-lhe sentidos e sinais. Porém, quando há um desajuste entre o sentido do que é dito e o sentido do que é visto, o espectáculo não cumpre o programa do texto.

Há ainda uma responsabilidade acrescida quando se apresentam espectáculos a partir de obras que, apesar de peças relevantes do património teatral, são quase totalmente desconhecidas do público. Não será o caso, por exemplo, do *Auto da Barca do Inferno*, ficando-me por Gil Vicente. Qualquer português com mais de 18 anos já passou os olhos por aquele texto, sabe do que trata. Quanto ao *Auto da Alma*, quem tiver menos de 60 talvez conheça o título; a obra saiu dos programas escolares há 50 anos. O *Breve Sumário da História de Deus*, esse, então, mais desconhecido é do público actual (quanto muito conhece a música d'Os Delfins, sem fazer ideia da sua origem).

Na temporada de 2009-2010, dois dos três teatros nacionais levaram à cena espectáculos a partir de textos vicentinos, *Miserere* (*Auto da Alma* e outros textos de Gil Vicente, colagem de textos e encenação de Luís Miguel Cintra no TNDMII) e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (encenação de Nuno Carinhas no TNSJ), cumprindo a missão de transmitir os clássicos portugueses.

Ambos os encenadores optaram por não apresentar integralmente um texto único. Nuno Carinhas intercalou poemas de Herberto Helder, Ruy Belo e Else Lasker-Schüler nos versos de Gil Vicente e amputou as duas cenas finais, que conferem ao auto o programa redentor. Luís Miguel Cintra integrou o *Auto da Alma* e o *Salmo Miserere mei* numa colagem que incluía trechos do *Auto da Lusitânia*, do *Breve Sumário da História de Deus* e da *Carta a D. João*<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Nos espectáculos de ópera, que levam à cena um *corpus* repertorial quase limitado, a liberdade de propostas cénicas está por demais evidente, e ao espectador interessa mais a interpretação do que a trama.

<sup>15</sup> Osório Mateus, «Teatro e Literatura», *Vértice*, n.º 21, II série, Dezembro de 1989, pp. 91-94.

<sup>16</sup> Parece ser um estigma que caiu muito particularmente sobre Gil Vicente. Se com outros clássicos os encenadores acham que têm bastante com um texto, as peças de Gil Vicente parecem ter estado durante demasiado tempo condenadas à colagem e à promiscuidade, quer seja pelo pragmatismo que preenche o tempo que se espera dure um espectáculo de teatro quer seja por intenção dramaturgicamente do encenador.

Para além do convívio forçado dos textos de Gil Vicente com outros seus ou com alheios, parece-me que os espectáculos levantam uma questão melindrosa: ambos apresentam o Homem prisioneiro da ausência de Fé, o que é uma atitude pessoal legítima de cada encenador; mas, quanto a mim, não pode ser atribuída a Gil Vicente, utilizando os seus textos para transmitir uma ideia, porque eles não a veiculam, arriscando-se a enganar o espectador incauto, que acontece ao anúncio de um texto de Gil Vicente<sup>17</sup>.

A substituição da última cena descrita por Gil Vicente no *Breve Sumário da História de Deus* pela adição de um texto alheio pode tornar inconsequente tudo o que até ali foi representado. Claro que o encenador pode ter a convicção de que não há Salvação, mas será então no mínimo estranho que, para o afirmar, recorra a um texto que rejubila com a Redenção. Vicente sabia muito bem adequar o discurso às suas circunstâncias.

O mesmo desacerto foi visível nos textos de *Miserere*. O programa distribuído no espectáculo informa que são textos de Gil Vicente, mas ambos os autores, Gil Vicente e o encenador, partem de premissas diferentes. Ater-me-ei apenas ao *Auto da Alma*.

O texto utilizado no espectáculo seguia na perfeição as palavras escritas por Gil Vicente. A invenção do encenador levou, no entanto, à deslocação da acção do universo religioso do auto para o domínio profano, despojando-o, claro está, do seu discurso espiritual. O paralelismo entre as personagens do texto poético-teatral de Vicente e o cénico agora representado permite reconhecer a mesma identidade. Contudo, o desfasamento entre o que se ouve e o que se vê durante os abusos que a Alma sofre perverte a apreensão da acção narrada por Vicente<sup>18</sup>.

Não pugno por um teatro arqueológico, nem do ponto de vista da recriação cénica nem do da pretensa fidelidade cega a um arquétipo linguístico-textual irrecuperável.

Desconhecemos os mecanismos utilizados para representar os espaços narrativos utilizados por Gil Vicente e reconhecíveis pelo seu espectador (casas, ruas, jardins, lugares exóticos). Sabemos que, com frequência, recorre à utilidade do espaço e a objectos pré-existentes para desenvolver uma construção dramaturgica que irá exigir mecanismos cénicos complexos. Assiste-se, no seu tem-

po, a uma progressiva sofisticação da máquina teatral e ao funcionamento de uma complexa cenografia para satisfazer também um público já detentor de hábitos teatrais e que se vai tornando mais exigente porquanto mais conhecedor da arte. Quanto aos textos, a grande maioria do público partilhava o mesmo referencial do autor. Mesmo quando aparentemente Gil Vicente quer explicar o significado de objectos do quotidiano litúrgico, como no *Auto da Fé*, fá-lo com intuito doutrinário baseado na comicidade. E o cómico só funciona quando o público reconhece a sobre-significação.

“Conhecer a arte” – também hoje – decorre de ler e ver teatro. Principalmente ver, que, em primeiro lugar, não foi escrito para ser lido. Se não houver outros palcos, haverá os teatros nacionais.

Quinhentos anos depois, como poderá ler e fazer este teatro a *gente que vinrá?*

<sup>17</sup> Esta ressalva deve-se sobretudo ao facto de os espectáculos em causa serem produções de teatros nacionais. É evidente que haverá público motivado pelas interpretações/criações dos encenadores.

<sup>18</sup> Hoje, ao encenador não chega mostrar o seu trabalho, sente necessidade de explicá-lo, de o deixar claro em suportes diversos, programas de sala, entrevistas, etc.



Cenas de *Quem tem farelos?*, com Isabel Muñoz Cardoso, Isabel Leitão, António Plácido e José Mora Ramos. Encenação e dispositivo cénico de José Carlos Faria. Estreia: 15 de Agosto de 1986 – Largo do Hospital Termal de Caldas da Rainha



*Auto de São Martinho*  
na Igreja do Pópulo (1985).  
Em cena José Eduardo (no pobre)  
e Helena Santana (figurando a Rainha).  
Estreia: 14 de Maio de 1985 - Igreja  
de Nossa Senhora do Pópulo



*Auto da Lusitânia*, com Isabel Lopes,  
Rosário Gonzaga, Ana Meira, Isabel  
Bilou, Susana Teixeira, Rui Nuno,  
entre outros.  
Encenação de Mário Barradas,  
cenografia de José Carlos Faria.  
Estreia: Fevereiro de 1993 – Teatro  
Garcia de Resende, Évora



*Fradas? (Auto das fadas)*, Isabel Lopes  
na Feiticeira. Encenação de Fernando  
Mora Ramos, elementos cenográficos  
de José Carlos Faria.  
Estreia: 12 de Novembro de 2003 – Sala  
Estúdio do Teatro da Rainha



# Gil Vicente vai à escola

**JOSÉ ALBERTO FERREIRA**

CHAIA - Universidade de Évora



Um clássico é um livro que todos odeiam porque foram obrigados a estudá-lo na escola  
[...]

A escola está organizada de modo a fazer-vos odiar os clássicos, independentemente da qualidade do professor...

Umberto Eco<sup>1</sup>

A realidades detestadas opomos um desejo, uma aspiração, uma vontade.

Jacques Copeau, *Apelos*

## 1. Gil Vicente, *pars pro toto*

Na frágil condição que é a sua, o teatro português tem muitas vezes em Gil Vicente a sua mais eficaz metonímia. Com efeito, no sistema cultural português, mestre Gil ocupa a posição da figura tutelar e 'paterna' desde que Garrett lha prescreveu (como noutra contexto procurei demonstrar, Ferreira, 2014). Uma posição que a escola reiteradamente consagra em manuais e na instituição do cânone de autores e textos que lecciona. Nesses contextos, Gil Vicente é, muitas vezes, *todo o teatro* português.

Um breve exercício de verificação empírica. O *Programa de Literatura Portuguesa do Curso Científico-Humanístico de Línguas e Humanidades*, 10.º e 11.º anos<sup>2</sup>. Aí, Gil Vicente e António José da Silva são os autores indicados para o 10º ano, o primeiro com três textos para escolher um (*Inês* ou *Lusitânia* ou *Dom Duardos*), o segundo apenas com *Guerras de Alecrim e Manjerona*. No que diz respeito ao 11º, o programa inclui uma oferta de textos e autores mais variada (Garrett com dois textos; Brandão com dois texto; Cardoso Pires com um texto).

Este programa inclui desde há uns anos uma modalidade de trabalho autónomo com vista a um ensino da literatura assente na fruição autónoma da leitura e não nos mecanismos técnico-literários e retórico-discursivos que abundam nas práticas de didática do texto literário do nosso sistema escolar. O documento oficial fornece vários quadros de referências, dos quais um visa constituir uma «base de trabalho do professor com cada aluno, na medida em que dele constam algumas sugestões de autores/textos de reconhecido mérito literário» (p. 11). No caso do teatro (p. 15), são propostos «autores e textos do século XX por serem facilitadores do diálogo com o património literário mais recente» (pp. 11-12).<sup>3</sup>

Naturalmente que as escolhas são abertas. Mas vejamos um exemplo da intersecção entre o campo da escola e o das editoras escolares — na verdade, elementos fulcrais e concomitantes do campo educativo nacional (tomo aqui editores, manuais, programas como parte sistémica da instituição Escola). Na secção Educação Literária com que a Porto Editora identifica as «obras de referência da literatura portuguesa e universal indicadas nas Aprendizagens Essenciais e Programa e Metas Curriculares de Português e no Plano Nacional de Leitura»<sup>4</sup>, *Inferno e Índia*, de Gil Vicente, são apontadas para o 9º ano de escolaridade; *Inês e Feira* no 10º ano, *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, para o 11º ano. Uma paisagem teatral nacional bastante limitada, sobretudo se olharmos para as orientações dos programas oficiais.

Sabemos que para grande parte dos cidadãos que fez o ciclo de estudos básico e secundário, a escola fixou (e também de-limitou) um cânone que engloba os três textos vicentinos — o grupo dos 3 is, onde Gil Vi-

<sup>1</sup> Conferência *La Permanenza del Classico* - Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale, Università degli Studi di Bologna, realizada na Aula Magna di Santa Lucia, a 9 de outubro de 2002 [https://www.youtube.com/watch?v=EJnbpWnMbDO].

<sup>2</sup> Documento disponível online em https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Secundario/Documentos/Documentos\_Disciplinas\_novo/Curso\_Linguas\_e\_Humanidades/literatura\_portuguesa.pdf.

<sup>3</sup> O elenco proposto mereceria o exame detalhado que aqui não cabe fazer. Inclui Almada Negreiros, *Deseja-se Mulher*; Branquinho da Fonseca, *Curva do Céu*; Carlos Selvagem, *Dulcineia ou a Última Aventura de D.Quixote*; David Mourão-Ferreira, *O Irmão*; Fernando Amado, *O Iconoclasta*; Fiamma Hasse Pais Brandão, *Os Chapéus de Chuva*; Jorge de Sena, *O Indesejado*; José Régio, *O Meu Caso*; José Saramago, *In Nomine Dei*; Lídia Jorge, *A Maçon*; Luísa Costa Gomes, *Nunca Nada de Ninguém*; Miguel Rovisco, *Trilogia Portuguesa*; Natália Correia – *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente, O Encoberto*; Romeu Correia, *O Vagabundo das Mãos de Oiro*; Vicente Sanches, *A Birra do Morto*; Yvette Centeno, *As Três Cidras do Amor*. Sem prejuízo de outras inquirições, sublinho a indisponibilidade editorial de alguns destes textos (Selvagem, Mourão-Ferreira, Rovisco, Centeno, Natália Correia até há muito pouco tempo). Por outro lado, são textos algum tanto datados, que andam bastante afastados da leitura cénica, o que dilui as possibilidades de re-conhecimento por parte de alunos, famílias e mesmo professores). Como de resto a bibliografia de referência científica do programa, onde consta apenas um livro de 2000, sendo todos os outros títulos anteriores a essa data.

<sup>4</sup> https://www.portoeditora.pt/especiais/educacao-literaria.

cente está *in: Índia, Inês, Inferno* — indicados pela editora. Poderia não ter nenhuma importância, mas sabemos que tem. Que mesmo quando há mais escolhas, elas são frequentemente moduladas pelas instâncias para-escolares, contribuindo para que Gil Vicente seja central na nossa história do teatro e na sua escolarização canónica. Pode mesmo entrever-se uma orientação quantificadora encimando estas lógicas, com a maior parte dos outros autores com apenas *um texto*, Natália Correia com *dois*, Miguel Rovisco com a *Trilogia Portuguesa* (no programa escolar, Garrett bisa, com *Um Auto de Gil Vicente* ou *O Alfageme de Santarém*, assim como Raul Brandão, com *O gebo e a sombra* ou *O doido e a morte* (p. 14).<sup>5</sup>

A encerrar este pequeno desvio empírico, anoto ainda que uma UC da FLUP, do Curso de Mestrado em Ensino do Português e dedicada a *Temas de Literatura Portuguesa para os Ensinos Básico e Secundário*,<sup>6</sup> inclui, na componente teatro, Gil Vicente e Sá de Miranda no quadro de estudo das estéticas do quinhentismo, e o *Frei Luís de Sousa* na parte II do programa.

## 2. Uma 'economia cultural vicentina'?

Esta condição tutelar, aceitêmo-la ao menos para efeitos expositivos, não gerou, como noutros contextos, uma 'economia cultural', dedicada à celebração, produção, comercialização dos seus textos e representações. Gil Vicente não deixa de ser um autor central do teatro português, mas é simultaneamente — e paradoxalmente — figura ausente da economia cultural e simbólica, bem como cénica.

Não tivemos, por exemplo, um David Garrick que lembrasse ao jovem actor (ou ao jovem estudante) que deveria cultivar as leituras de muitas coisas, sem nunca esquecer Shakespeare: «estuda-o durante 7 anos e poderás representar toda a vida» (lê-se numa carta, cito de memória). Garrick organizou, com êxito, a celebração do jubileu shakespeariano em 1766, levando mais longe a sacralização festiva do bardo. Ao contrário dos ingleses, por exemplo, que transformaram o seu 'bardo' num negócio de enorme impacto económico, social e cultural — entre as representações no Globe, as edições, os festivais, as rotas e circuitos turísticos (Stratford-upon-Avon) — em Portugal foi preciso esperar por Garrett para uma

aproximação deste tipo. É com efeito em Garrett que Gil Vicente encontra o seu primeiro paladino da modernidade, mesmo descontando que o jovem Garrett mal entendeu a dramaturgia de Gil Vicente nas leituras juvenis que dele registou na *História Filosófica do Teatro Português*, onde escrevia com desalento que os autos eram textos de «uma acção as mais das vezes monstruosa», vertida em «abortos Teatrais», e que eventualmente a edição de Hamburgo de 1834 da obra viventina vem colmatar (Ferreira, 2014). Em rigor, Garrett olhava para Gil Vicente com os olhos postos no seu século quando escreve *Um auto de Gil Vicente* e se bate pela renovação do teatro português, em busca de uma «teatralização de Portugal como povo que só já tem ser imaginário», como disse Eduardo Lourenço (1978: 83).

As dinâmicas de celebração do que existiu de 'economia cultural vicentina' no século XX — onde podem incluir-se as *soirées* artísticas privadas com representações de autos de Gil Vicente, lembradas por Raul Brandão nas sua *Memórias* e em várias imprensa da época, ou a mais impressiva celebração dos centenários (1902, 1937, 1965, 2002), bem como as celebrações vicentinas que pontuaram a acção do Teatro Nacional (desde a *Campanha Vicentina* promovida por iniciativa de Afonso Lopes Vieira, às *Tardes Culturais* de promoção do teatro vicentino) — não tiveram continuidade substantiva no período pós-revolucionário. E nem mesmo os registos áudio e vídeo então existentes não concretizaram qualquer lógica de mercado (penso nos registos cinematográficos, como o anunciado em 1965, com produção do SNI; ou o da gravação da voz de Chaby Pinheiro a recitar a *Exortação da guerra*, que desapareceram).

Em tempos mais recentes, a lógica dos festejos viu-se profundamente alterada, tendo o mercado editorial, a mais débil destas dimensões de economia cultural, atingido alguma expressão com a edição da *copilação* pela

<sup>5</sup> Comparativamente, Eça de Queirós e Camilo constam com 3 romances cada. No quadro de referência II, a secção dedicada aos «Contos, novelas, romances» (p. 16) inclui 33 autores, dos quais cinco constam igualmente da secção «Teatro», com dezasseis autores.

<sup>6</sup> [https://sigarra.up.pt/flup/pt/ucurr\\_geral.ficha\\_uc\\_view?pv\\_ocorrenca\\_id=475024](https://sigarra.up.pt/flup/pt/ucurr_geral.ficha_uc_view?pv_ocorrenca_id=475024)

INCM por ocasião do Congresso Internacional *Gil Vicente 500 anos depois* (Lisboa, 2002) e, no contexto digital, a edição em *stand alone* do teatro vicentino em cd-rom (2001) e depois a sua disponibilização em acesso livre pelo CET, ocupam um lugar de referência neste contexto. No plano editorial, verifica-se facilmente que o mercado editorial vicentino integra quase sempre e quase só dos textos do cânone escolar (os três is e pouco mais), o que tem como consequência que o mercado editorial responde ao conjunto de textos que a escola preconiza com canónicos e não toma como desafio re-configurar ou alargar os limites de uma economia cultural vicentina ecoando a escola e por ela conformada. Se Gil Vicente é, como disse, muitas vezes *todo o teatro português*, ele é-o com muito pouco de todo o seu teatro...

### 3. Que farei com esta escola...? Os suspeitos do costume.

Na conferência que refiro em epígrafe, Umberto Eco lembra que um clássico é por definição um sobrevivente. Sobrevive ao tempo, ganha pela transmissão as instituições e a inscrição no cânone. A escola é parte estrutural desse processo. Mas se a escola tem sido o lugar de sobrevivência dos clássicos, é talvez também possível dizer que eles sobrevivem *apesar* da escola, pois, como Umberto Eco afirma, «A escola está organizada de modo a fazer-vos odiar os clássicos», independentemente do professor e do mérito literário / artístico do texto. É por isso que a *boutade* com que Eco abre a conferência que estou a citar parece evidente:

*Um clássico é um livro que todos odeiam porque foram obrigados a estudá-lo na escola.*

Por paradoxal que soe (e soa), a afirmação encontra mais facilmente subscritores do que detractores. *Que farei com esta Escola?* apetece perguntar...

Colocar assim a escola *sob suspeita* obriga a um breve exame dos suspeitos do costume: alunos, professores matérias. Quando a instituição escola é apontada como problema, é frequente apontar o dedo aos **alunos** (as eternas queixas de que não estudam, não lêem, não têm curiosidade, não sabem e não querem saber...). São também muitas vezes apontados os **professores** (o cum-

primento dos programas, a saturação da carga burocrática da escola actual, o desgaste social da profissão e a desmotivação consequente). Por fim, mas não menos importante, é frequente procurar as culpas no **texto / obra**. No caso de Gil Vicente, a dificuldade lexical, a legibilidade, o arcaísmo, a rima, foram frequentemente apontados como causas da dificuldade de chegar aos alunos. É o princípio do ódio aos clássicos!

Quer isto dizer que a Escola mata sempre os clássicos? Que as culpas são da instituição Escola e que não há forma de mitigar o problema? Claro que não, não se trata de culpar a Escola, nem os Professores, nem os Alunos. De resto, apesar da sintomatologia apresentada acima, é evidente que a Escola não liquida leitores, nem curiosidades, nem o gosto da língua, nem o prazer da leitura ou da escrita, nem o do teatro. Trata-se antes de assinalar circunstâncias e lógicas estruturais que potenciam, quando não favorecem, narrativas disfuncionais e potencialmente catastrofistas.

Amélia Maria Correia apresenta, num estudo muito pertinente sobre Gil Vicente no cânone escolar, um panorama preciso das várias reformas curriculares do ensino do Português até 2001. A autora apresenta as variações no número e diversidade de textos vicentinos nos programas, evidenciando a sua redução progressiva e que converge na «perda de representatividade de Gil Vicente no cânone escolar português» (2018: 538). Mas assinala igualmente que Gil Vicente ocupa nos programas do 9º ano uma posição consolidada que, face à menor presença nos programas do secundário, leva a autora a projectar a probabilidade de «o aluno — *fora e para lá* dos tempos da escola — *(re)visitar* outros textos não estudados e aceitar o desafio de se aventurar nessa *encruzilhada de saberes* (tão aliciante quanto promissora...) que é a obra de Gil Vicente» (2018: 543).

### 4. *Joculatorum scena procedit*

É um desfecho optimista que podemos perfilar, sobretudo se as escolas se abrirem ao diálogo e ao trabalho com os artistas de teatro, seja no contexto do Plano Nacional das Artes, seja no efectivo plano das relações de proximidade, cumplicidade e de serviço que animam tantas das companhias profissionais do tecido teatral

português — como exemplarmente acontece com o *Teatro da Rainha*, que aqui nos recebe para este encontro. Com efeito, talvez a resposta à pergunta como se volta a colocar Gil Vicente na Escola, feita pelo Fernando no texto que preparava este encontro, mas também, na perspectiva optimista de Amélia Maria Correia, *como é que se levam os alunos à aventura da encruzilhada de saberes* que a obra de Gil Vicente é, possa passar, sem prejuízo de outras vias, pela experiência pedagógica do palco. Pela leitura cénica dos textos — o que também constitui forma de confrontar a Escola com a persistente suspeita de que separa desabusadamente a literatura dramática da sua concretização cénica, da representação teatral e, por isso mesmo, das múltiplas dimensões *agidas* que a cena permite descobrir, quer a quem faz, quer a quem vê.

Em rigor, seria também uma via para inquietar a presença razoavelmente bissexta das representações de Gil Vicente na cultura teatral portuguesa, da qual está presente / ausente ciclicamente. Compulsando os índices dos nossos grandes críticos anteriores ao 25 de abril, abrangendo os anos 50, 60 e 70 — Carlos Porto (*Em busca do teatro perdido*), Jorge de Sena (*Do teatro em Portugal*) — encontra-se uma *Farsa de Inês Pereira*, levada a cena no Teatro do Gerifalto (1958), e no Teatro Profissional, nada mais (no TEUC sim, pela mão de Paulo Quintela). Poucas foram as companhias que integraram, depois de 1974, com sentido de responsabilidade histórica e criadora, o teatro vicentino nos seus programas artísticos, na sua missão cultural. Em rigor, correspondendo a uma lógica continuada, não limitada a textos pontuais, e com uma criação revestindo um preciso rigor no trabalho com os textos, os actores, e a cena, identificam-se a *Cornucópia*, o *Centro Cultural de Évora / CENDREV* e, desde a sua fundação, a *Escola da Noite*, de Coimbra.

No que à Escola respeita, se, como vimos, consta cada vez menos dos programas escolares, a sua legibilidade cénica encontrou entre nós os caminhos da obrigatoriedade (levar os alunos ao teatro ou levar o teatro à escola para acrescentar à análise literária e textual realizada em aula a dimensão espectacular vicentina — e se umas vezes isso contribui para aproximar Gil Vicente da escola, outras vezes contribui sem remédio para a morte dos clássicos).

Regresso ao percurso que estava a sugerir — o de

aproximar a Escola do trabalho com projectos artísticos em torno de textos vicentinos. Alguma coisa falta fazer, quer no enquadramento dessa relação institucional, quer na definição de objectivos e âmbitos de trabalho a desenvolver num processo que nem quer retirar os alunos à Escola e aos seus ritmos e aprendizagens nem ficar-se pelo domínio das actividades extra-curriculares, ou de ocupação de tempos livres. Os recentes desenvolvimentos relativos à situação dos professores licenciados em teatro com competências pedagógicas, no sentido de os integrar nos quadros do Ministério da Educação, pode igualmente contribuir de forma decisiva para uma maior aproximação da Escola aos desafios do texto dramático e do teatro, e assim também a uma abordagem de Gil Vicente que o dê a ler na cena.

Há exactos cem anos, Jacques Copeau transferia o Vieux Colombier para a direcção de Louis Jouvet<sup>7</sup> para poder dedicar-se ao seu sonho de uma Escola que encontra o *teatro fora do teatro* — um pouco como aqui assumimos que se pode encontrar a escola *fora da escola*. E, parecerá razoável dizê-lo, ou sonhá-lo, Gil Vicente fora de Gil Vicente. É que, como diz Copeau na abertura dos seus *Apelos*, «A realidades detestadas opomos um desejo, uma aspiração, uma vontade» (1974: 2).

Évora, 16 de janeiro - 5 de maio de 2024

<sup>7</sup> Sobre as dimensões e consequências do pensamento pedagógico e teatral de Copeau, pode ler-se o útil *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, de Marco Miglionico (2009).

## Bibliografia

**Carlos, Isabel Pinto**

2004 «Celebrações vicentinas (2002-2003): Rol de livros – e não só – sem defeso», *Sinais de Cena*, 2: 117-120.

**Copeau, Jacques**

1974 *Appels - Registres 1*. Paris, Gallimard [ed. ut.: *Apelos*. São Paulo, Perspectiva, 2013. Tradução e apresentação de José Ronaldo Faleiro].

**Correia, Amélia Maria**

2018 «Gil Vicente no cânone escolar. O(s) textos e a(s) leitura(s)», J. A. Cardoso Bernardes e J. Camões (orgs.), *Vicente. Compêndio*. Coimbra, Imprensa da Universidade: 517-544.

**Eco, Umberto**

2002 *La Permanenza del Classico*. Conferência no Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale, Università degli Studi di Bologna, realizada na Aula Magna di Santa Lucia, a 9 de outubro e disponível online [<https://www.youtube.com/watch?v=EJnbpWnMbDO>].

**Ferreira, José Alberto**

2013 *Dos autores formigueyros. Elementos para uma leitura crítica da 'escola vicentina'*. Lajes do Pico, Companhia das Ilhas.

2014 «O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós», *Limite*, 8: 93-126.

**Lourenço, Eduardo**

1978 *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa, D. Quixote.

**Miglionico, Marco**

2009 *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*. Arona, Editore XY.IT [<https://doi.org/10.4000/books.xy.486>].

*Tantas Maneiras de Enganos*, montagem de autos vicentinos, com António Plácido e Manuel Gil, Victor Santos e Helena Santana. Estreia: 28 de Junho de 1985 – Casa da Cultura das Caldas da Rainha





Desenhos de cenografia do Pintor  
João Vieira para *Clérigos e Almocreves*,  
encenação de Mário Barradas  
e Fernando Mora Ramos.  
Estreia: 27 de Março de 1991 – Teatro  
Garcia de Resende, Évora



*Auto dos Físicos*, com Victor Zambujo, Álvaro Corte-Real, João Toscano e Isabel Lopes.  
Estreia: 1990 – Teatro Garcia de Resende, Évora



*Farsa dos Almoceves*, com Mário Barradas, Victor Zambujo e José Russo, encenação de Mário Barradas/Fernando Mora Ramos.  
Estreia: 27 de Março de 1991 – Teatro Garcia de Resende, Évora



*Farsa dos Almoceves*, com Mário Barradas e Victor Zambujo,  
encenação de Mário Barradas/Fernando Mora Ramos.  
Estreia: 27 de Março de 1991 – Teatro Garcia de Resende, Évora





# Um Vicente para os nossos dias

**MARIA JOÃO BRILHANTE**

Centro de Estudos de Teatro-FLUL

Uma discussão que ande em torno da relação entre Gil Vicente e o ensino hoje, terá sempre como pano de fundo a questão: O que fazer com os textos dramáticos clássicos numa conjuntura que lhes é adversa? Já discorri sobre este tema a propósito da realização cénica de textos de António José da Silva e mais recentemente de Molière, mas parece ficar sempre algo por dizer e a realidade não cessa de nos trazer mais casos para discussão. Veja-se a próxima estreia do espectáculo criado por Marco Paiva a partir de Shakespeare<sup>1</sup>, integrado no ciclo Outro Shakespeare do Teatro Nacional São João em linguagem gestual e legendado. É todo um programa que poderíamos tomar como exemplo da revisitação pós-moderna, mais “soft” ou mais “hard”, dos autores clássicos. Shakespeare e a sua circulação fluída e por diversos media é amplamente esclarecedora.

Mas partirei dos tópicos lançados: a língua, a leitura, o mundo de Gil Vicente e nós. E as perguntas colocadas também são bem claras. Vamos segui-las.

Sobre os referidos tópicos não é difícil concordarmos. Estamos longe do português de quinhentos e mais ainda da língua teatral de Gil Vicente. Os jovens estudantes estão bem mais aptos a perceber o inglês pobrezinho da música pop e do universo audiovisual do que aquelas palavras e frases em português antigo e, sobretudo, em verso. Percebe-se, por isso, que para as proferirem precisem da ajuda do corpo, como a cultura *hip-hop* ou o *Rap*. Por muito que a codificação do gesto e do movimento tenha mudado de acordo com as circunstâncias da transformação social e cultural de cinco séculos (por via de códigos tantas vezes importados), parece haver na comunicação física algo de trans histórico sustentado por factores antropológicos subjacentes. Não ousa ir muito mais longe nesta sugestão, um pouco superficial, mas figuras, acções e humor nos autos repercutem essa historicidade. Creio que pode começar neste lugar familiar um primeiro gesto da escola e dos artistas mediadores que pretendem fazer os autos, muitas vezes **para** os jovens das escolas e por vezes **com** eles.

Por outro lado, mergulhar no português arcaico treinando o ouvido também poderá ser uma prática a realizar com a ajuda de outros textos da época, semelhantes ou diferentes em géneros não necessariamente literários. É mais do que uma espécie de tradução simul-

tânea que ajudaria à incorporação (e vice-versa) e que daria a experimentar modalidades sonoras desconhecidas dos jovens.

Daqui se percebe que o convívio com a língua é muito importante e que ele predispõe e prepara para ver mais tarde os actores a fazerem, bem ou mal, o que acabaram de conhecer por lerem, dizerem e fazerem. É aquela velha história do conhecer é reconhecer.

A leitura neste processo é um assunto complicado. Ler não é o forte dos nossos jovens se exceptuarmos as mensagens breves nas redes sociais e etc. Está visto que requer tempo, esforço e método. Na escola há muito mais que fazer e trabalha-se sobre o já dito, transmite-se o já interpretado por “alguém que sabe mais” (o dar lido em vez do dar a ler, referido por Osório Mateus). Que fazer então e como? Para além desse fazer passar pelo corpo (ouvido, movimento), conhecer as letras num trabalho arqueológico em pequena dose, de transcrição, de busca no dicionário, será suficiente para cada um perceber a relação entre escrita e oralidade e se apropriar dos sinais para compreender a composição do todo tal como ele chegou até nós: as partes, os cortes, os ritmos, os jogos. Como se diz no jargão actual: *performar*.

Tudo isto exige lentidão, mas perceber uma amostra dá para reconhecer constantes e talvez ser sensível às variantes da invenção de Gil Vicente. Como disse, só pode ser uma introdução, mas são muitos os anos de escolaridade e existem maturidades diferentes dos 10 aos 18 e mais anos. Uma das minhas irritações nasce do perceber o desalento e mesmo a desilusão dos jovens universitários quando descobrem que vão voltar a Gil Vicente nas cadeiras de história do teatro e de literatura portuguesa. Para quê? Já conhecem, já sabem tudo! E se decidem seguir certos cursos de mestrado pior ainda, pois arrumaram-no num tempo remoto e a ideia de que possa ser “nosso contemporâneo”, para citar a formulação de Jan Kott, não lhes parece evidente. Daí a tal ideia de uma possível progressão em camadas, fazendo experimentar e descobrir coisas diferentes por etapas. Experimentar afigura-se-me uma palavra a reter.

Assim, se o mundo de Gil Vicente e o que nele se projecta para o nosso parece ser a questão mais relevante para trazer os autos ao nosso convívio e fazê-lo, como já referi, a bem de um entendimento alargado do ser huma-

no, creio que um trabalho mais fino de imaginação será de pedir aos jovens e aos espectadores de hoje. Como em todos os textos que equilibram sabiamente o singular e o universal, a figura individual e o colectivo ou a classe, o carácter simbólico de um pequeno e literal gesto, talvez importe, mais do que a crítica às fraquezas humanas, realçar a dimensão exemplar do discurso e das situações. Que exemplos de comportamento reconhecemos? Que saberes e poderes estão em jogo? Que é para nós o sagrado e o que é hoje sagrado?

Por fim, o desejo de fazer entrar os autos na escola pela porta grande. Como pode Gil Vicente competir com o que entra hoje pela porta grande da escola? O culto do empreendedorismo logo aos 6 anos, o desenvolvimento estratégico, a aprendizagem por projecto, a crença na ciência e na economia salvíficas, a quantificação dos resultados e a conversão em algoritmos das nossas mais ínfimas acções. Gil Vicente produzia divertimentos sérios para os reis e os cortesãos, por encomenda, para momentos escolhidos. Estaria hoje a produzir conteúdos para as nossas indústrias culturais? Depois da elevação romântica de Gil Vicente a pai do teatro português que a escola do antigo regime consolidou na medida exacta da sua ideia de povo, fazendo crer que eramos ainda esse mesmo povo quinhentista dos descobrimentos, é difícil conseguir que os autos sejam lidos na escola de agora omitindo a diversidade das experiências, mesmo precoces, dos alunos. O problema não reside talvez nos autos que são capazes de acolher todas as imaginações, mas nos modos de promover o encontro com os autos num qualquer lugar de excepção, escapando ao utilitário, à receita, ao discurso de ideias feitas. Gil Vicente em calções e auscultadores não é seguramente a melhor via. Mas não lhe acrescentar cor local, prendendo-o ao circunstancial, permite outros voos e ficar muito mais perto da letra, afinal aquilo que atravessou o tempo. Para se encontrar conosco.

<sup>1</sup> Ricardo III, a partir de William Shakespeare, encenação Marco Paiva. Co-produção Terra Amarela/Culturproject/Centro Dramático Nacional/Teatro Nacional D. Maria II/Cinetatro Louletano/TNSJ. Estreado a 6 de Outubro no Teatro Valle-inclán – Centro Dramático Nacional (Madrid) e entre 18 e 21 de Janeiro de 2024 no Teatro Carlos Alberto (Porto).



*Verão de São Martinho* (montagem de autos), com Victor Santos e Carlos Borges. Encenação de Fernando Mora Ramos e cenografia de José Carlos Faria. Estreia: 24 de Junho de 2004 – Adro da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo



*Auto de São Martinho*, com Victor Santos (o Pobre). Estreia: 24 de Junho de 2004 – Adro da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo



# ***A Compilação de Gil Vicente:* Uma história recontada nas Caldas da Rainha**

**JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES**

Centro de Literatura Portuguesa

## Introdução

A 19 de julho de 2023, estreava nas Caldas da Rainha, um espetáculo teatral de matriz vicentina. A encenação estava a cargo de Fernando Mora Ramos e o dito espetáculo englobava duas partes: a primeira delas incluía peças e excertos de seis autos de Gil Vicente e a segunda incluía monólogos e diálogos de Henrique Manuel Bento Fialho, escritos expressamente para esta circunstância. Embora convergentes no plano temático, as duas partes eram relativamente independentes. Essa proximidade e essa independência configuravam o modelo do “díptico”, envolvendo um diálogo derivado entre dois tempos e duas sensibilidades epocais: o século XVI e o século XXI<sup>1</sup>.

Seis meses depois, o Teatro da Rainha promoveu um Colóquio sobre Gil Vicente, que contou com várias intervenções, sendo algumas delas de carácter geral e outras de natureza mais focada. O dito Colóquio, que decorreu no serão do dia 16 de janeiro de 2024, seria antecedido de uma exibição especial de parte do espetáculo que estreara em julho. Na altura, foi apenas apresentada a primeira parte, aquela que reunia os textos vicentinos.

O testemunho que se segue resulta sobretudo da impressão causada pelo espetáculo a que assisti. Seguindo o modelo da apresentação inicial (da qual só tive notícia pela folha de sala e por informações que colhi na altura) também eu vou dividir o meu depoimento em duas partes: uma delas, de carácter introdutório e geral, falará da obra de Gil Vicente; seguir-se-ão algumas notas sobre a encenação que ocorreu no palco mais pequeno do Teatro da Rainha, a meio de uma tarde de janeiro deste mesmo ano.

### 1. A *Compilação*: “livro” e “cancioneiro”

A *Compilação*, de Gil Vicente, é o primeiro livro de teatro impresso em Portugal. Veio a público cerca de 25 anos após a morte do autor, reunindo a globalidade de uma obra que foi sendo elaborada entre 1502 e 1536. O mais provável é que os textos tenham ainda sido ainda organizados pelo próprio, embora a sua ordenação (divisão em cinco partes) deva atribuir-se ao filho, Luís Vicente.

Trata-se de um livro invulgar a vários títulos: pela grande extensão, desde logo<sup>2</sup>; mas também por reunir

peças que surgem agregadas de acordo com critérios combinados de tema e de género. Sobressai ainda o facto de incluir, para além do Privilégio de Impressão, um Prólogo autoral.

Embora relativamente breves e sempre menos esclarecedores do que se desejaria, os dois textos contêm importantes indicações.

A primeira dessas indicações consta do Privilégio concedido a Paula Vicente (lavrado em 3 de setembro de 1561) e consiste na forma como se identifica o volume que viu a luz no ano de 1562, saído das oficinas de “João Alvarez, impressor d’el-rei nosso senhor”:

“um livro e cancionero de todas as obras...”

A designação de “livro” parece neutra, podendo referir-se apenas à materialidade do volume (um *livro* era também um objeto que, muitas vezes, acolhia obras diversas). Já a palavra *cancioneiro* parece remeter para um significado mais específico. Embora consentindo alguma margem de variação (quando aplicada a um só autor), a palavra em causa sugere a ideia de *coerência*, envolvendo articulação entre as diferentes partes e entre os diferentes estilos e temas.

Era assim na tradição ocidental, pelo menos desde Francesco Petrarca (1304-1374), que coligira justamente um *Canzoniere*, contendo um itinerário, com acontecimentos e datas que balizam uma história de transformação pessoal<sup>3</sup>.

Curiosamente nenhum dos dois termos é escolhido para título. A palavra *Copilaçam* (*Compilação*), usada na última parte do Preâmbulo do autor, é a que figura no frontispício.

Sugere-se assim um procedimento de recolha e junção mais do que uma *disposição orgânica*. Preteridos os

<sup>1</sup> Essa mesma designação consta, aliás, da folha de sala que, para além da ficha técnica, acolhe textos de Fernando Mora Ramos e do próprio Henrique Fialho.

<sup>2</sup> O volume contém 262 folhas numeradas, mais quatro com textos prévios: alvará de *privilégio*, *taboada*, prólogo de Luís Vicente e preâmbulo do autor.

<sup>3</sup> Sobre as diferentes dimensões histórico-culturais do conceito de *cancioneiro*, veja-se o estudo exemplar de Rira Marnoto que figura nas referências bibliográficas.

outros termos, é este que acaba por condicionar a percepção da obra, enquanto *miscelânea* ou conjunto heterogêneo de peças<sup>4</sup>.

A leitura continuada do volume permite a identificação de nexos de continuidade. À semelhança do que tinha já acontecido com Juan del Encina (1468-1529) e Lucas Fernández (1474-1542)<sup>5</sup>, mas de forma mais evidente do que sucede com qualquer deles, o dramaturgo português foi uma figura de teatro, tal como essa atividade era concebida no primeiro terço do século XVI. Isto significa que escreveu a pensar na representação. Só depois tomou a iniciativa de ajustar a escrita a um registo retórico-discursivo compatível com a leitura e o formato material e mental de livro.

O grau de diferença em relação à base original há de ter variado de caso para caso e continua por fazer uma ponderação global dessa transformação.

Se em casos como *Inês Pereira* ou *Barca do Inferno*, é possível comparar versões (quinhentistas, em qualquer dos casos), é impossível saber até que ponto a generalidade dos textos que chegou ao nosso conhecimento se distancia da criação original.

A avaliar pelo conhecimento direto de um auto (*Festa*) não incluído no *Livro das Obras*, é lícito concluir que os sinais de teatralidade são bastante mais fortes do que na grande maioria das versões que figuram no referido volume<sup>6</sup>.

A esse propósito, é útil ter em conta o que o próprio autor afirma no Preâmbulo, dirigido a D. João III. Nesse texto, seguramente escrito no final da vida, Gil Vicente afirma que decidiu imprimir as suas obras, obedecendo ao mandado do rei, que apreciaria, em particular o “serviço de Deus”, que se cumpre em boa parte delas:

“estava sem propósito de emprimir minhas obras se vossa alteza mo nam mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria respeito a muitas delas serem de devação e a serviço de Deos enderençadas e nam quis que se perdessem.”<sup>7</sup>

Para além do tópico da modéstia, que é característico dos textos prologais, Gil Vicente subordina a maioria das peças que escreveu ao “serviço de Deus”. É esse o fundamento invocado para justificar uma impressão

inusual, tratando-se de teatro. E se essa tónica remete para a natureza catequética que define géneros como as moralidades ou os mistérios, pode também entender-se esta caracterização de forma mais lata: afinal, a obra de Gil Vicente funda-se no “serviço de Deus” na medida em que o serviço do Rei o é também.

E não há dúvida de que, lida no seu conjunto, a obra vicentina, desde *Visitação e Pastoril Castelhana* (1502) até *Floresta de Enganos* (1536) se inscreve nesse serviço, de forma perseverante e abrangente<sup>8</sup>.

Mais reveladora é ainda a parte em que o autor se mostra consciente dos perigos que resultam da transformação da sua arte teatral em forma de livro:

“Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te reprender, que lhe digas: Se meu mestre aqui estivera tu calaras.”<sup>9</sup>

Embora a impressão das obras lhe garantisse a amplificação da sua voz, o dramaturgo revela a angústia do *homem de teatro* que acede a transformar-se em *escritor*.

Tal como sucede com outros nomes de um tempo em que a imprensa ainda suscitava reservas, Vicente manifesta a temerosa consciência de que, doravante, perderá o controle da sua mensagem. Se antes tinha em mente destinatários concretos que bem conhecia e com cujas expectativas poderia contar, passaria agora a

<sup>4</sup> Para além de Luís Vicente, também sua irmã (Paula Vicente) esteve de algum modo envolvida na iniciativa de imprimir as obras que o pai tinha escrito e feito representar, ao longo de trinta e cinco anos de trabalho contínuo, no âmbito da corte régia (primeiro de D. Manuel e depois de D. João III).

<sup>5</sup> Datam de 1496 a publicação do *Cancionero*, de Juan Encina e de 1514 a impressão das *Farsas y eglogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernandez salmantino*.

<sup>6</sup> Sobre esses mesmos sinais de teatralidade presentes no *Auto da Festa* (apenas descoberto em 1906), veja-se o estudo que sobre o assunto figura no volume *A Oficina de Gil Vicente* (p.233-248).

<sup>7</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>8</sup> De entre os vicentistas que sustentaram a tese de que a *Compilação* corresponde a um macrotexto, destaca-se Jorge Alves Osório. Para uma fundamentação desenvolvida desta mesma tese, veja-se o estudo de sua autoria que figura no *Compêndio de Gil Vicente*.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*.

não saber quem iria lê-lo, e sobretudo como iriam interpretá-lo<sup>10</sup>.

A conceção da obra vicentina como *livro* ou *cancioneiro* está longe de ser neutra, implicando consequências de leitura. Trata-se, de facto, de contrariar a tendência para se ver em cada uma das peças uma totalidade independente e no conjunto delas um aglomerado, se não aleatório, pelo menos condicionado per circunstâncias, sejam elas religiosas (Natal, Páscoa) ou civis: o nascimento de um príncipe, um casamento régio, etc.

A ideia de *livro*, que surge expressa no dito Prólogo, aconselha leituras globais, levando ao estabelecimento de relações entre vários autos, mesmo tendo em conta que eles se filiam em géneros muito diferentes.

Basta pensar nas *Barcas*. Parecem uma tríade que se esgota em si mesma. E, no entanto, o sentido dessa mesma tríade amplia-se e esclarece-se se tivermos em conta *Alma* ou o *Breve Sumário da História de Deus*. Só uma leitura sequencial dos cinco autos nomeados ilumina a dimensão religiosa da criação vicentina. Se as *Barcas* reproduzem a base moral da condenação e da salvação, *Alma* recria a luta que precede esse mesmo julgamento. Por sua vez, ao convocar a história completa da Humanidade, desde a Queda dos primeiros humanos até à Ressurreição de Cristo e ao advento da Sua Graça, o *Breve Sumário* estabelece os fundamentos de tudo: da luta viva entre o Bem e o Mal que decorre em *Alma* e da recompensa ou do castigo finais a que assistimos nos três autos das *Barcas*<sup>11</sup>.

A leitura global, porém, é ainda mais exigente. Implica desde logo, a identificação dos principais eixos temáticos que atravessam a obra vicentina. Podemos falar da sátira ou do lirismo como poderemos falar de uma visão moral ou cívica que envolve a conjugalidade, o ordenamento social, a Justiça, etc.

É realmente vantajoso ler a obra de Gil Vicente de acordo com dominantes de sentido. Estamos, na verdade, perante uma escrita organizada e imputável a um só autor, que faz uso constante da memória e adota uma estratégia de articulação.

Isso significa, em concreto, que, em várias peças do autor é possível identificar elementos de outras peças. Não falo apenas dos Anjos e Demónios que povoam as moralidades vicentinas. Personagens relativamente este-reotipadas são ainda a alcoviteira, o parvo, o velho (ou a

velha), o escudeiro, o pastor ou o cavaleiro, que povoam o teatro vicentino no seu todo.

Ora, a opção por este tipo de leitura oferece-se a todos os que se aproximam da criação vicentina: estudiosos e académicos, desde logo, mas também àqueles que lidam com os textos numa perspectiva teatral. E se é certo que a visão casuística, que toma cada auto como realidade diferenciada, é de longe a mais corrente, não há dúvida de que a outra se revela muito mais compensadora.

Acredito que essa promessa de compensação tenha ditado a escolha de Fernando Mora Ramos, no trabalho que levou a cabo e que conduziu ao espetáculo estreado no verão de 2023, na cidade de Caldas da Rainha.

## 2. Os *Miseros*. Prantos, lamentos, loas e pregações

Para entender a escolha de exigência que o encenador leva a cabo é necessário lembrar que falamos de alguém que mantém, desde há muitos anos, grande familiaridade com a obra de Gil Vicente, quer como ator quer como encenador<sup>12</sup>.

É natural que o encenador tenha querido, em primeiro lugar, tirar partido da ligação do dramaturgo à cidade, contando com o facto seguro de nela se ter representado (em 1504) o pequeno *Auto de São Martinho*.

O mais fácil teria sido reproduzir a circunstância original, recorrendo a uma expansão dramaturgicamente pontual. Fora esse, aliás, o padrão que o mesmo encenador ado-

<sup>10</sup> O temor da publicação, hoje tão difícil de compreender, surge em vários outros escritores da mesma época. O caso mais notório é seguramente o de Francisco de Sá de Miranda, que enviava várias remessas de manuscritos ao Príncipe D. João (a seu pedido) com alterações sucessivas. Neste caso, o poeta nunca cederia à tentação de imprimir as suas obras.

<sup>11</sup> Sobre o teatro religioso da *Compilaçam*, veja-se a notável síntese assinada por Maria Idalina Resina Rodrigues no *Compêndio de Gil Vicente*.

<sup>12</sup> Ao longo da sua já longa carreira de encenador, Mora Ramos criou espetáculos a partir de textos vicentinos tão diversos como *Índia*, *Físicos*, *Almocreves*, *Clérigo da Beira*, *Comédia de Rubena*, *Triunfo do Inverno*, *Pranto da Maria Parva*, *Auto de São Martinho*, *Breve Sumário da História de Deus*, *Romagem de Agravados*, *Floresta de Enganos*.

tara em 2004, assinalando justamente os 500 anos da estreia da peça.

Desta vez, porém, Mora Ramos não se limitou a repetir esse mesmo modelo. Assumiu um projeto mais ambicioso e quis ir além dessa solução de recurso. O pequeno auto hagiográfico (um dos menos valorizados de todo o repertório vicentino) continua a ser o centro do espetáculo. Mas há um novo desígnio: o de integrar o auto numa totalidade capaz de fazer avultar o seu sentido, quer enquanto texto autónomo quer enquanto núcleo que se liga a várias outras criações. E é necessário insistir neste ponto: esse propósito só podia ser assumido por alguém que tivesse já feito muitas aproximações ao teatro de Gil Vicente, a ponto de dele conseguir extrair linhas de coerência.

Foram selecionados seis autos: para além de *São Martinho*, encontramos no espetáculo o Pranto de Maria Parda e excertos mais ou menos breves de *História de Deus*, *Quem Tem farelos*, *Agravados* e *Fadas*.

Esta “mico-compilação”, porém, necessitava de um tópico ordenador e esse só poderia ser o encenador a atribuir-lho. Surgiu assim um título e um subtítulo, que cumpram ambos os papéis.

O subtítulo indicia um registo de miscelânea ou de reunião de excertos. Já o título, porém (*Os Míseros*) institui uma linha de sentido transversal.

A unidade dramática começa com a *História de Deus* e com a cena da Queda do género humano<sup>13</sup>. A entrada do pecado no mundo que assinala o início do *mistério* serve assim de epígrafe ao espetáculo concebido por Mora Ramos. Isto significa que o espetador vai ser convidado a ler a dita cena como origem de todas as outras.

Mesmo depois de consumir o seu engano junto dos primeiros humanos, o triunfador (Satanás) não abandona o palco. Pelo contrário: permanece nele como observador das consequências da sua ação. O sinal traduz um propósito dramático bem claro: o ser humano que a partir daí vai apresentar-se é sempre uma variante daquele que cedeu à tentação da serpente e foi expulso do paraíso.

Assim devemos entender o desespero de Maria Parda, o sofrimento e a revolta do Lavrador João Mortinheira (*Agravados*), os expedientes enganosos que definem Ginebra Pereira (*Fadas*) a penúria dos criados de escudeiro (*Quem Tem Farelos*). Para além da sua grande diversidade

e afastamento, todos convergem na condição da humanidade desfigurada e afastada de Deus.

Ainda assim, cada excerto é portador de sentido próprio, que encontra expressão na composição declamatória e cinética de cada figura ou mesmo na variedade dos adereços convocados.

### **2.1. Maria Parda: elegia por um “reino caído”**

A escassez parece ser o lema da cena protagonizada por Maria Parda. A carência surge, no entanto, em registo trágico (e não cómico), numa escolha de dramaturgia e encenação bem conseguida. Desse modo, o espetador apercebe-se de que a aflição daquela mulher é a aflição do Reino ou, pelo menos, da sua base social. Essa aflição não fica sequer diminuída na sua tragicidade por ser viçosa e por vir associada a tentativas de logro. De facto, Maria Parda recorre a vários tipos de expedientes e promessas para tentar convencer os taberneiros a facultarem-lhe a bebida de que tanto necessita.

O insucesso de todas essas tentativas assume as características de uma punição e aproxima-a de um desfecho fatal. Mesmo sendo burlesco, o testamento que dita perante a proximidade da morte assinala o fracasso de alguém que, tendo-se enredado em dependências e leviandades, se vê privada de qualquer tipo de futuro. Deste modo, o auto é também proposto como sátira autoinfligida a que não falta um tom de elegia coletiva.

### **2.2. os criados de Quem Tem Farelos: arautos de uma verdade escondida**

Já no segundo caso, mais do que satirizar a indigência dos amos, os moços dão conta das ilusões e dos enganos em que estes vivem. Tal como tinha sucedido na cena anterior, trata-se de representar uma comunidade que perdeu o sentido da regulação, alheando-se designadamente dos valores do esforço honesto e do trabalho. É essa a função central do escudeiro no teatro vicentino. A circunstância de *Em Quem Tem Farelos* esses defeitos surgirem pela voz dos criados (também eles vítimas da situação) acresce autenticidade à sátira. Na obra de Gil Vicente e na tradição teatral da época cabe aos criados

<sup>13</sup> Sobre o lugar de *História de Deus* na criação vicentina, tive já oportunidade de escrever um estudo que figura no volume intitulado *A Oficina de Gil Vicente*.

(ou criadas) o desvelamento das ilusões dos protagonistas. É, entre outros, o caso da moça no *Auto da Índia*, que vem por várias vezes, à boca de cena desmentir palavras da Ama. E é também o caso do moço de Brás da Mata (Inês Pereira), o escudeiro que consegue casar arditosamente. A abastança que finge perante a noiva é contrariada pelo moço que o acompanha.

Neste caso concreto, Ordonho e Apariço, criados dos escudeiros, contrariam a dissimulação e o engano que define a vida dos amos, trazendo à luz uma realidade sombria: a de um Portugal que vive de expedientes e ilusões.

### 2.3. Ginebra Pereira, uma feiticeira para fazer “bem”

Ginebra Pereira, a feiticeira de *Fadas*, merece talvez um lugar de mais apreço na galeria das figuras femininas de Gil Vicente. Surge em cena para se justificar perante o Rei, uma vez que a sua condição de feiticeira a expunha a vários tipos de castigo.

As justificações que aduz vão todas no sentido de proclamar, ao mesmo tempo, a sua inocência e a necessidade do seu ofício. Todas elas evocam memórias no leitor e no espetador do teatro vicentino. Fazem lembrar, por exemplo, o Diabo do *Auto da Feira*. Também este, quando pretendem expulsá-lo da feira das virtudes ordenada em honra da Virgem de Belém, proclama a sua boa-fé, alegando que não obriga ninguém a comprar as mercadorias que vende e lembrando que apenas tenta corresponder à vontade dos compradores. Tal como o mercador do mal, também a feiticeira se empenha em demonstrar que o mundo necessita dos seus enganamentos.

Num determinado momento, depois de reconhecer os seus enganamentos, Ginebra Pereira resume o seu propósito geral:

Isto, senhor, nam é mal  
Pois é pera fazer bem<sup>14</sup>.

A sua inclusão no espetáculo de *Miseros* (porventura imprevista) parece obedecer a um propósito: o de lembrar que a Queda induzida por Satanás conduziu à transformação do Bem em Mal. Dessa mudança primordial resulta a erradicação da Verdade e a completa dependência do mundo relativamente a ilusões construídas e oferecidas por feiticeiras e feiticeiros.

### 2.4. João Morteira: agravos e propósitos de um vilão

João Morteira (ou Murtinheira) interpreta um agravo especial: sente-se abandonado por Deus, que o desfavorece,

enviando-lhe chuva ou sol contra as suas necessidades e conveniências:

Que chove quando não quero,  
E faz um sol das estrelas  
Quando chuva alguma espero.

Na peça em apreço, o propósito do vilão é que seu filho seja admitido na Igreja.

Frei Paço chega a examinar o rapaz (Bastião), que não revela nenhum tipo de atributos para a função. Na construção dramática que foi presente no Teatro da Rainha, contudo, o objetivo foi o de sublinhar o desconcerto do mundo, aqui traduzido no sofrimento do Lavrador (que bem faz lembrar a figura socialmente afim que surge na *Barca do Purgatório*) e nos seus protestos de abandono.

Tal como surge exposto, o agravo do vilão configura a revolta perante um ordenamento social injusto. Mas é notório que o encenador adiciona às queixas da personagem uma dimensão existencial capaz de tocar o espetador dos nossos dias.

### 2.5. O cavaleiro generoso

O pequeno *Auto de São Martinho* remata este articulado teatral. O facto de surgir no encerramento está longe de ser aleatório. Pelo contrário: confere um sentido diferente a tudo o que vem antes. A figura do pobre surge na sequência do teatro de privação sugerido pelas cenas anteriores. Mas há agora um elemento novo: a generosidade heroica do cavaleiro. Se esta não altera os resultados da queda original, atenua, pelo menos, os efeitos que dela resultam.

O pobre situa-se na senda de todos os sofrendores que o antecedem. O cavaleiro, porém, surge como figura contrastiva, destacando-se, nessa medida, de todas as outras personagens. É a personificação da misericórdia que aparece como lenitivo da miséria que resulta do afastamento do Éden.

Face ao conjunto dramático proposto, pode dizer-se que o seu ato de despojamento e de partilha se inscreve num movimento ascendente.

O centurião romano está longe de ser apenas um cavaleiro antigo. Nessa figura, Vicente apresenta-nos um

<sup>14</sup> Cf. II, 231.

nobre de qualquer época, que cumpre a sua função protetora para com os pequenos<sup>15</sup>.

A peça tinha começado com uma cena de fundamento: a ação diabólica que priva os primeiros humanos do estado edénico. E os ecos dessa cena nunca se dissipam.

Entende-se que o espetáculo termine com um gesto de santidade. E não é necessário ver neste remate uma simples concessão localista, em lembrança do que ocorreu junto da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, há cinco séculos. A repartição da capa significa a correção da nudez de um “mísero”. Mais do que isso: significa a fraternidade reconhecida no rosto do pobre. E essa é, sem dúvida, um dos sentidos mais fortes da grande pregação de Gil Vicente, em sintonia com a espiritualidade franciscana que prevalecia no círculo da Rainha D. Leonor de Lencastre.

## Conclusão

Estando perante cenas de vida, o encenador pretendeu que o espetador nunca perdesse a memória da morte<sup>16</sup>. Para além de Satanás e dos seus serviçais, que continuam em cena (sobre-elevados), contemplando o resultado da sua obra, o trabalho de visualidade (figurinos e efeitos de luz) acentua o resultado da Queda. De facto, o espetador tem sempre diante de si representações macabras<sup>17</sup>.

O fundo do cenário (em forma de *políptico*) faz lembrar um cemitério medieval, dominado pela iconografia mortuária, lembrando que a morte é justamente o resultado do pecado. Deste modo, a encenação dos desconcertos relaciona-se com a iconografia que é proposta ao espetador.

A *Compilação* pode (e deve) ser lida como um livro. Em extensão cronológica, o seu verdadeiro início (mais do que o *Auto da Visitação*) é o *Auto Pastoril Castelhana* (Natal de 1502) assinalado pela figura do pastor sábio que se chama Gil. A misantropia da figura (e a sua aproximação à vida contemplativa) institui um ascendente que se faz sentir naquele auto e se estende depois ao longo de toda a obra vicentina. Encontramos o termo desse mesmo livro na *Floresta de Enganos* (Évora, 1536), sobretudo na cena inicial. Neste introito a um dos autos mais incompreendidos de Gil Vicente, encontramos um Filósofo atado a um néscio. Quando consegue falar, assume a sua derrota, queixando-se de ter estado preso em “cárcel

muy tenebroso”, apenas por ter perseverado na defesa da Verdade.

Esta cena e a comédia de que faz parte pode ser lida como o fechamento de uma vasta história, que envolve três décadas e meio de *compromisso* ou, se quisermos lembrar as palavras do autor no Preâmbulo do seu *cancioneiro*, de “serviço de Deus”.

Mas é sabido que essa larga história contém muitas derivas e consente várias possibilidades de síntese. O mesmo é dizer que a *Compilação* se presta a muitos trabalhos de reconfiguração dramaturgica e teatral. Em minha opinião, aquele que Fernando Mora Ramos levou a cabo reúne excelentes qualidades: é muito criativo, rigorosamente fundamentado e invulgarmente coerente.

## Referências Bibliográficas

*Obras de Gil Vicente* (volumes I e II), Direção científica de José Camões, Lisboa, INCM, 2002;

*Compêndio de Gil Vicente*, (Direção de José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões), Lisboa e Coimbra, Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (2023), *A Oficina de Gil Vicente*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

MARNOTO, Rita (2008), “A forma cancionero e as Rimas de Camões, de 1598” in *Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa comemorativo do 63.º aniversário da Fundação da ABRAFIL e do 80.º aniversário do Professor Emérito da UERJ, Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, CCAA Editora, p. 395-412.

MATEUS, Osório, *Livro das Obras* (Cadernos Vicente), Lisboa, Quimera, 1991.

<sup>15</sup> Neste sentido, o cavaleiro generoso situa-se nos antípodas do fidalgo Dom Anrique, que é condenado na *Barca do Inferno* justamente por ter sido tirano para com os pequenos.

<sup>16</sup> Sabemos, de resto, como na obra de Gil Vicente, vida e morte se relacionam através da figura da inversão. Basta lembrarmos do que sucede nas *Barcas*, em que a vida significa o sono da alienação e a morte o despertar para a verdadeira realidade. Nessa medida, só os desportos alcançam a salvação.

<sup>17</sup> Referimo-nos à pintura original de João Vieira ou às adaptações de quadros expressamente feitas para o espetáculo.



*Fradas? (Auto das fadas)* com Victor Santos e José Carlos Faria. Encenação de Fernando Mora Ramos.  
Estreia: 12 de Novembro de 2003 – Sala Estúdio do Teatro da Rainha



*Físicos e Índia,*  
com Fernando Mora Ramos,  
Victor Santos, José Carlos Faria,  
Gil Filipe, Maria Mota, Ana Madureira.  
Encenação de Fernando Mora Ramos  
e cenografia de José Carlos Faria.  
Estreia: 22 de Julho de 1988 – Casa  
da Cultura das Caldas da Rainha



*Comédia de Rubena*, com alunos e alunas estagiários do Curso Profissional de Teatro do Colégio Rainha Dona Leonor.  
Direcção de Fernando Mora Ramos.  
Estreia: 24 de Junho de 2014 – Sala Estúdio do Teatro da Rainha





# *Vicentes*

**FERNANDO MORA RAMOS**

Director Artístico do Teatro da Rainha



## 1.

### UM TEATRO: AS ESTRUTURAS

- Autonomia da “cena”, do quadro; o princípio do “auto” (autonomia);

- A actualidade do arcaico, a dependência de formas performativas medievais e tardo-medievais: loas, pregões, sermões, resmungos, imprecações, prantos, etc., a cena das mansões, o teatro de sala de palácio, nas igrejas;

- A abertura que estas formas em autos permitem ao exercício contemporâneo da “montagem”: de “Tantas maneiras de enganar” aos “Miseráveis”; Da cidade para o campo; Os sem-abrigo – todos aqueles pobres iniciais... ;

- O pobre do auto, a fala literária de um pedinte, o gesto de pedir “dai-me uma esmola” até ao lirismo dos versos finais;

Não me cumpre aqui balancear algo que é extenso, tentarei falar do que é mais próximo e nosso, isto é, de uma prática vicentina que surgiu hesitante e pontualizada em Évora e que se firmou no Teatro da Rainha.

Não posso, no entanto, deixar de referir os antecedentes, educativos para nós, em Coimbra, do Paulo Quintela a Deniz Jacinto, o seu ágil “Todo o mundo e ninguém” e o extraordinário trabalho dos Cadernos Vicente orientado por Osório Mateus, com quem tive o gosto de privar.

Saúdo também aqui o trabalho muito útil e relevante para nós, fazedores, do José Camões, a edição da obra completa que dirigiu para a Imprensa Nacional Casa da Moeda em que a grafia e ambiguidades de sentido que lhe são conexas encontraram estabilidade e os seus trabalhos para os Cadernos Vicente (Farelos, Serra, Purgatório, Tempos, Festa e outros). E as investigações vastas do José Bernardes sobre a Sátira e o mais recente *A oficina de Gil Vicente*, apontamentos sobre a Compilação, em que, como diz, “procura demonstrar-se a unidade e a singularidade de uma obra que, por motivos vários, mais não se repetiu na cultura portuguesa e peninsular”. Devo referir também os trabalhos da Maria João Brilhante no âmbito iconográfico e nos Cadernos Vicente (Floresta, Mofina Mendes e outros) e o ensaio do José Alberto Ferreira sobre a “figura”, o figurar como prática performativa.

Dito isto, peço-vos, alguma paciência. É quase meio século de práticas que terei de fazer caber em 15 minutos de leitura. Vou tentar.

Esta família teatral fez muitos Vicentes logo pós abril, inventando um teatro nunca praticado em verdadeira liberdade senão a partir daí: *O velho da Horta*, as muitas *Índias*, os vários *Farelos*, as *Fadas*, num dispositivo cénico retangular que nos fez descobrir a eficácia de um espaço adequado ao espectáculo palaciano ( uma sala de palácio com os espectadores em U), a *Rubena*, *Floresta*, o *D. Duardos*, o *São Martinho* – deste micro auto fizemos muitas versões, falta a operática -, *O Pranto*, *O Juiz da Beira*, *O Clérigo da Beira*, *O Breve Sumário*, *O Triunfo do Inverno*, o *Auto da Lusitânia*, a *Farsa dos Físicos*, a *Inês Pereira*, *A farsa dos Almocreves*, *A Romagem dos Agravados*, etc...

Esta família teatral, em que incluo o Mário Barradas, em particular, fez um significativo corpo da obra vicentina de muita forma, tanto em concretizações cómico-sérias e menos sérias, entre referências aos irmãos Marx e uma estratégia clownesca, como aproximando de certo realismo do *gestus social*, como seguindo à letra universos mais fantasiosos, como na *Rubena*.

Em tudo isso uma energia performativa vinda da génese das figuras a vitalizar o fazer.

Se há um veio rico por onde pegar em Vicente é o da multiplicidade das estruturas dramáticas. E se nelas o auto faz figura celular, é porque o auto é elástico e essa liberdade de entender a construção dramática assentaria nessa qualidade associativa, intrínseca do auto, pois auto, além de acto, acção, contém autonomia, é corpo de ficção para estruturar muitos corpos e os corpos, como sabemos, são imperfeitos, rapsódicos e não formas harmónicas plenas da medida equilibrada como competia a regras clássicas rígidas.

É essa característica e mobilidade, a pequena forma na sua possibilidade associativa reconstruída artisticamente, dramaturgicamente, que confere uma liberdade única e actual ao teatro de Gil Vicente. Isso significa que a montagem, a sequenciação de autos, de actos, de cenas, de partes, é uma possibilidade de trabalhar sentidos em potência nesses modos de estruturação da obra que a torna próxima deste nosso presente.

Da minha experiência de encenador retenho que essa possibilidade de re-sequenciar autos me permitiu encontrar centros temáticos prenhes de contemporaneidades, sem ofender uma unidade dramática que não era costura orgânica, antes associativa e livremente ficcional, como aliás noutros grandes autores. Se em *Tantas maneiras de enganar*, uma frase de Vicente, quisemos dizer que metade do mundo burlava a outra, o que quisemos mesmo dizer, dizendo-o Vicente, é que do campo para a cidade se vai do esforço, do trabalho, em direcção à aparência, ao sistema de poderes que vive da fabricação social das aparências. O fato (carga) que o Almocreve transporta para o fidalgo não lhe é pago, pura e simplesmente não lhe é pago pelo fidalgo que encomendou o frete. É o poder de um mando a oprimir o outro que é de baixo, de tão baixo que irmana com o mulo que com ele vem da serra, dormindo de ilharga aconchegada ao pêlo do animal para fugir ao frio. “A serra é alta fria e nevosa”, como vem cantando pelo caminho.

Do mesmo modo este *Os Miseros* que temos em cena, neste grande palco do CCC, junta as figuras de pobreza em Vicente – algumas, entenda-se – para finalizar-se, o espectáculo “exibe” os sem-abrigo que nesse Portugal das duas grandes cidades dormem nas virtudes educativas do ar livre como me dizia ontem alguém ao referir o acampamento constante de pobres a tentar fruir o aquecimento que sai pelas frinchas das portas no TNSJ, no Porto.

Quisemos chamar a atenção para isso sem submeter o material – aí está um termo operacional em matéria de estruturas cénicas – a desígnios apenas temáticos, torcendo a forma para exhibir as virtudes morais do conteúdo. Por estranho que seja dizê-lo, há nele uma liberdade da forma que cria futuro.

O material verbo-gestual da poesia de cena de Vicente é tão vivo – e estranhado na sua forma poética, longe da fala “natural” mas com virtudes coloquiais – que a toxicodependente Parda surge nossa vizinha, nossa contemporânea e Mortinheira um incréu que debate com o Frei que é Paço e voz do Deus da Igreja, as incoerências de poder absoluto que, na sua infinita bondade, escraviza os desgraçados manobrando o clima de acordo com humores semelhantes aos de um torturador. Mortinheira levanta então a enxada contra os céus, como os camponeses – os *Jacques* – das *jacqueries*.

Que essa liberdade de denúncia da condição miserável do pobre camponês, seja a que Gil Vicente pratica, algo nos espanta, apesar do seu poder na corte, pois sob a pirâmide monárquica e cortesã e ancorado na tradição medieval, como dizem ser a origem do seu teatro, seria mais cristão não invocar a natureza tirânica para acusar o divino de má gestão.

Na Carta a D. João Terceiro, chama auto à pregação laica aos frades de Santarém dizendo esta coisa extraordinária, além de outras, notáveis: “E porque tudo me louvaram (refere-se ao discurso em que criticou a visão da fradalhada que “explicava” o terramoto de 1531 pela falta de fé e desmandos do povo) e concederam ser muito bem apontado [...] o mandei a vossa excelência [...] pera que “por minha arte lhe diga o que a aqui falece” – há aqui uma consciência da função interventiva da arte do teatro. A prática da verdade e a interpretação não fanática dos factos é função artística, é função de auto. Esta asserção do discurso diz-nos claramente o que é que no discurso faz dele eficácia de verdade: a sua constituição físico-cénica, a sua orgânica performativa, a sua força presencial – força única ao tempo pois sem concorrência se excetuarmos os painéis das igrejas.

Com isto quero dizer que a escrita de Vicente assenta em formas de acção corporais, implícitas no que ele transfere na sua reescrita de formas performativas populares, os tais Prantos, Loas, Pregões, Arrenegos, Praguejares, Sermões burlescos em que gozava os modelos que vêm da tradição latina e a oração, a missa. O mesmo para o Castelhana que algo tem do Miles Gloriosus, de Plauto. Vive nele em potência o Matamouros da Ilusão Cómica de Corneille, o Capitão Espaventa e os sucedâneos que a dell’arte recriou.

Quero dizer que este teatro, sendo pré-moderno – em Molière a dimensão subjectiva nas raparigas em busca de decisão amorosa própria explode, como verificaremos em breve na Angélica de *Jorge Patego* na tradução da Isabel Lopes – sendo pré moderno, dizia, não deixa de ser potencialmente contemporâneo dizendo atualidades dolorosas, ou podendo dizê-las, fortes e intensas – a toxicodependente Parda, o desgraçado pedinte do São Martinho, a perseguida feiticeira, o Mortinheira, não são pura memória esvanecendo-se, nem apenas literatura, são denúncia social, é pôr em cena como bom cristão os

pobres de espírito e os marginalizados – o “parvo”, como sabemos, vai para o céu.

Esta estratégia de reordenação dos materiais é uma via nossa, nós de um lado das coisas e do teatro, do trabalho do sentido inconformados com este nivelamento de tudo pelo mesmo vazio, sujeito aos tempos fake e a um tipo de fascismo em crescimento que surge através da escancarada janela de oportunidade que lhe abrem com generosidade mediática.

*Comédia de Rubena*, obra excepcional, talvez única, tem por si, na sua tripla jornada, uma dimensão que não falece hoje, começando com a história de uma adolescente grávida e acabando na corte feminista de Cismeninha, uma rapariga que aprendeu com as desgraças da mãe a ter um olhar autónomo.

Mas as liberdades de Vicente vão mais longe. Na Índia a convocação de tempos diferentes no mesmo fluxo de acções cénicas é paradoxal. Aquela Ama lisboeta, ali ao Bairro Alto – “vai lá abaixo à Ribeira, diz à moça” –, tem dois pretendentes que vêm de épocas diferentes: um esse Castelhana referido que ali só vem teatrar, incapaz de qualquer humana tensão erótica real, o outro, um Lemos, que é um malandro de Alcântara e que leva o proveito na cama. O “grande destruidor do mundo” fica-se pelas “pedrinhas nas janelas dos quintais”. A Ama namora a cavalo entre dois tempos e eles convivem no auto de forma extraordinária, hétero-crónica e heterotópica como diria Sarrazac, pois o mundo do castelhano é o próprio planeta.

Essa actualidade que se lê “numa certa reportagem da Lisboa da época” e que também se lê no preço das azevias e ostras, cerejas, vai longe. E conto-vos umas experiências: fizemos a Índia duas vezes em contextos inusitados. Uma, no Liceu de Oeiras, com raparigas de um quarto ano, entre 13 e catorze anos – eram quase só raparigas. E qual não é a surpresa quando chegados à frase da Ama “partem em Maio daqui, quando o sangue novo atíça, parece-te que é justiça?” toda aquele gineceu corava, as palavras do século XVI ganhavam uma dimensão psicológica no presente do ensaio. Toda aquela cena de namoro era vivida e sentida na primeira pessoa das jovens intérpretes. Que actualidade mais forte que essa que faz corar quem lhe dá corpo e quem da situação dramática é cúmplice sentindo-o na pele?

Noutra circunstância o fenómeno deu-se, com a Isabel Lopes a orientar a leitura do Auto em Maputo. Primeira leitura o desastre total. Segunda leitura, a tradução: tradução para português de Maputo que, naquele imediato pós-guerra civil, era um português em trânsito, a apropriação da língua acontecia no momento e as reinvenções pareciam borbulhar na fala quotidiana. A língua, a sintaxe, os vocábulos, alargando significações. Pois neste contexto, depois de terem compreendido a língua estrangeira inicial, a reivindicação de todos foi fazer o arcaico em que descobriam a extraordinária qualidade musical. Deste modo a luta depois centrou-se no desejo de fazer o Castelhana: vim a perceber que a presença de cubanos nas forças da Onumoz – as tropas de paz da Onu – tinha ajudado à opção, além da graça ribombante da figura.

Este é um dado determinante: a qualidade musical da língua, e não vale a pena inventar nem pronúncias nem supostos modos de dizer arqueológicos para chegar não se sabe onde. Na realidade, o material, trabalhado de acordo com o seu sentido numa sintaxe para nós muitas vezes esquiva, é em si, musical, pode ser trabalhado de acordo com um ouvido de hoje capaz de aprofundamentos rítmico-sonoros que diante da língua actual, meio surda, recupere essa qualidade vocálica que, creio não errar, o António José Saraiva, referia.

E essa actualidade das ficções não reside apenas neste re-conjugação vária da forma auto. As próprias figuras são invenções que viajam, no tempo, que estão além dele ou fora dele, existem nessa coexistência estatutária que converte um camponês num revoltado ou pelo menos num desesperado, o João Mortinheira, ou faz da Parda alguém que protesta, pois o Pranto é de certa forma uma não aceitação da fome de vinho. No monólogo final, Maria Parda elabora uma sofisticada lista utópica de abundância futura naquele latinório clausulados dos itens – é uma ideia genial a Parda imaginar, no seu próprio enterro, o seu cadáver animar-se ao passar pelas tabernas de pipas cheias e abundância – para esses prazeres odoríferos não é necessário dinheiro. O Pranto não é uma desistência, acaba por ser um protesto, uma voz contra a carestia e a fome. Mas também o Pobre do São Martinho acaba por oferecer a sua morte no lugar de morrerem terceiros mais novos, numa transição entre uma fala de pedinte e



*Triunfo de São Martinho* (montagem de cenas do *Triunfo do Inverno* e *Auto de São Martinho*), com Isabel Lopes, na velha namoradeira. Encenação de Fernando Mora Ramos e cenografia de José Carlos Faria. Estreia: 12 de Maio de 2017 – Largo do Hospital Termal, Caldas da Rainha





*Triunfo de São Martinho*, com Alexandre Calçada na figura do Inverno. Encenação de Fernando Mora Ramos e cenografia de José Carlos Faria. Estreia: 12 de Maio de 2017 – Largo do Hospital Termal, Caldas da Rainha



uma fala de poeta “deixe la muerte las niñas, las dueñas, e dexede doncellas galanas vevir, dexede las aves cantares decir, e dexede ganados andar pelas peñas, lheva-me a mi, porque me desdenhas e matas sin tiempo quien merece vida?” – esta sugestão de suicídio voluntário é contra as regras. E é curioso que, mesmo num teatro religioso, por via do acto criativo, certas arreligiosidades e desafios a Deus sejam expressos. É a força vital da natureza na sua fala incontinente e genética, generosa, porventura o Deus de Espinosa.

Também os diabos da entrada do *Breve Sumário* são geniais no modo como retratam as hierarquias como se fossem humanos. Aquele Lúcifer é um líder extraordinário, Satanás um operacional e Belial um burocrata de carreira. Estes servidores do Senhor – que assim não suja as mãos na trapaça da maçã. – são desmascarados pela sua “graça humana infinita”, pela sua sacanagem semelhante à humana. São figuras nossas contemporâneas, próximas na astúcia que nos rege.

## 2.

A língua em busca de um ser identitário luso, a sintaxe inventiva – antes da regulação da língua – uma gramática antes da gramática, o vocabulário livre, sem um corpo “oficial”, normalizado, normatizado;

- O preconceito contra o que não se percebe logo à primeira, o tempo apressado do fluxo de vida quotidiano contra a compreensão, a paragem, a sua suspensão, a velocidade com que vamos contra o muro.

- O corte com as raízes; a perda de uma singularidade comunitária que é linguística e a assunção de uma colonização interior por via do consumo e do mercado globais;

A questão da obra no contexto do português praticado hoje, língua em perda de complexidade na sintaxe e no vocabulário, em perda de potência crítica, também me parece relevante. E não só por esse aspecto, mas porque a língua mãe é língua mãe por alguma razão. Uma língua funcional, operacional, reduzida às interlocuções diárias de serviço a uma existência rotineira e contaminada pelo inglês de bolso e pelos hieróglifos digitais, pelas abreviaturas estranhíssimas que são uma espécie de semaforização da comunicação levada ao extremo, é uma língua

que não é materna, é alheia, é ao serviço de um trânsito comunicacional operativo. É uma língua sem língua. Há uma economia dominante que nos coloniza, o mercado não é um universo neutro de trocas, é o espaço de colonização dos cérebros em vista do consumo e do fetichismo das mercadorias que nos torna seus crentes – credo e crédito têm a mesma raiz. Esse consumo é o modo de praticar as regras do mercado num contexto em que a publicidade é a sua expressão espectacular, uma religião venal. Tudo é marketing, da política às artes.

E o que tem Vicente com isso, dirão e muito bem? Tem alguma coisa pois essa língua que ainda nos diz coisas, traz-nos um mundo ainda nosso, mas em desaparecimento num contexto de turistificação global, isto é, em que a relação com o nosso modo de ser, os nossos defeitos, o interior e o litoral, com as figuras que nos traduzem e dizem, do escudeiro pelintra ao almocreve e às figuras femininas, com a capacidade humorada de nos olharmos, é central a um entendimento de nós mesmo que não se esfume nesta turistificação globalizada, novo colonialismo.

Cada vez mais repetimos *love you, ok, thanks*, banalizando o que seria outro modo de falar e que só uma língua mãe pode transmitir. Essa é a via de aprofundar, as outras são as vias operacionais, comunicacionais. Do quê? Do vazio que se instala para que cada feito apareça com o esplendor do milagre publicitário, do automóvel sentimental à gastronomia do gato da família, um literacia mecânica, funcional, que traduz os grandes sucessos estatísticos da circulação monetária. Num certo sentido, quanto melhores os índices, pior as dimensões vitais da vida.

E aqui a obra de Vicente, incorporada por um corpo a corpo cénico que nos torna vitalizados e identificáveis e não agentes de um universo financeiro global, geografia das nossas existências de consumidores.

No tempo em que as palavras tinham o poder que agora as imagens e as sinaléticas têm, crescer interiormente na língua, subjetivamente, numa relação com o português que antecedeu este do desacordo ortográfico, é encontrar um destino que nos ponha como o que nos distingue na cena do mundo, sabendo quem somos e não como figurantes do papel que nos são destinam globalmente.

### 3.

Inundar os ensinamentos de Gil Vicente como outros o fazem com Shakespeare, Calderon/Cervantes/ Lope / Molière e Goldoni;

Uma estratégia que seja glocal, global e local-.

- O teatro pode ser a porta de entrada num todo que englobe todas as disciplinas: uma aprendizagem íntegra, física, vocal, intelectual, científica, poética, performativa;

- Um rigor de estar em conjunto, a que se adere pelo prazer do jogo, pelo domínio do gesto e da fala, pelo controlo vivo da articulação e da dicção;

- Compreender pelo "jogo", compreender com o corpo, através das relações entre os corpos, do confronto e da conjugação;

Não existe acto educativo que seja íntegro, isto é, que nos implique de modo complexo, se for realizado de modo unilateral, disciplinar, uni-disciplinar.

Esse é um dos problemas da especialização, das palas, seja ela informática, seja a de meter sardinhas em latas. Se nos determinamos literalmente pela via de um carreiro, a vida está feita, é prévia, entra na forma como o operário do Chaplin está na engrenagem da porca. Melhor dizendo, ele não está, porque não lhe é conforme. Ser conforme é a base do conformismo, tudo o que sabe, sabe ao mesmo e o reconhecimento do mesmo como aquilo que é o que é obrigatório, é um caminho de morte. Não por acaso Pessoa falava de "cadáveres a procriar" e o outro artista de "cemitérios em atividade."

O teatro tem todas as potencialidades de um sistema educativo dentro da sua multidisciplinaridade. Tem dentro de si todas as disciplinas de modo cruzado, como tem dentro de si essa prática essencial que liga a concentração, a escuta, a relação com o outro, a um rigor

de compreensão e de exercício das escritas. No teatro escreve-se com o corpo, mas também com as diversas escritas, tudo está lá em potência.

Ao ser, nas escolas, uma actividade de tempos livres – o que será isso? – e lateral; ao não serem estudados os seus mundos – e praticados – e a sua história plural do ponto de vista cultural e intercultural, o que se pratica é uma recusa da arte de viver, a grande arte das artes.

Nós provámo-lo. Recebemos no TR um semestre – umas centenas de horas – durante dois anos, duas turmas de uma escola local que prepara alunos para o 12º ano. E fizemos um trabalho de criação, baseado em Vicente e Brecht, com esses alunos e eles nunca faltaram, não chegavam atrasados. Entregavam-se militantemente ao que faziam e aprendiam com prazer e gosto de aprender, de fazer – diz o Pimenta, Alberto: "A escola não é o lugar em que se aprende a fazer, é o lugar em que se aprende a não fazer".

Fizemos a *Rubena e Terror e Miséria*. Isso implicou aulas de história, de português e vocabulário, de construção colectiva e interdependente de uma ficção a que se dá corpo, de escuta, de imaginar uma cenografia e iluminação, etc.

Resultado disto tudo em carta recebida da Direcção da Escola:

Esta turma que não era uma turma, é agora um colectivo de pessoas que têm o gosto de fazer coisas em comum;

Os alunos melhoraram as suas notas a português e a matemática;

E assim fenece o auto moroso composto de tese e de biografia colectiva que aqui vos trouxe.



*Os Miseros* (fragmento de *Breve Sumário da História de Deus*),  
com Fábio Costa e Beatriz Antunes. Encenação de Fernando Mora Ramos,  
cenografia de Fernando Mora Ramos e José Carlos Faria.  
Estreia: 19 de Julho de 2023 – Adro da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo





*Os Miseros (Auto de São Martinho), com Fábio Costa na figura do Pobre.  
Estreia: 19 de Julho de 2023 – Adro da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo.*

## COLÓQUIO GIL VICENTE

16 DE JANEIRO DE 2024

### COLÓQUIO

DIRECÇÃO E COORDENAÇÃO

**Fernando Mora Ramos**

INTERVENIENTES

**José Camões**

**José Alberto Ferreira**

**Maria João Brilhante**

**José Augusto Cardoso Bernardes**

**Fernando Mora Ramos**

MODERAÇÃO

**Henrique Manuel Bento Fialho**

### PUBLICAÇÃO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

**Fernando Mora Ramos**

SELECÇÃO DE FOTOGRAFIAS E LEGENDAGEM

**Fernando Mora Ramos e Ana Pereira**

FOTOGRAFIAS

**Joaquim António Silva, Valter Vinagre,**

**Paulo Nuno Silva e Margarida Araújo**

DESIGN GRÁFICO

**José Serrão**

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

**Obigraf, L.da**



262 823 302 | 966 186 871

[www.teatrodarainha.pt](http://www.teatrodarainha.pt)

[comunicacao@teatrodarainha.pt](mailto:comunicacao@teatrodarainha.pt)

