

LÓGOS
BIBLIOTECA DO TEMPO

Ficha Técnica

LÓGOS | BIBLIOTECA DO TEMPO

Título **Gil Vicente – Auto das Barcas**
Subtítulos *Inferno — Purgatório — Glória*
História da Europa – 14

Autor Noémio Ramos

1ª Edição Outubro de 2019
120 exemplares

Direitos © do Autor

Direcção Editorial Adília César e Fernando Esteves Pinto

Contacto logosbibliotecadotempo@gmail.com

Capa e Paginação Noémio Ramos

Imagens da Capa Filippino Lippi, (fresco, pormenor central).
Triunfo de São Tomás sobre os hereges. 1489.
Cap. Carafa, Santa Maria sopra Minerva, Roma.
Lucas Cranach, Retrato de Lutero em 1526.
Assinatura de Gil Vicente em 1515.
...do fólio 56v do Livro 4 da Vereação de Lisboa.
(AHML, Arquivo Histórico Municipal de Lisboa)

Impressão e
Acabamento Realbase, Lda.

Depósito Legal

Gil Vicente – Auto das Barcas

Inferno — Purgatório — Glória

História da Europa – 14

Autor

Noémio Ramos

Projecto

www.gilvicente.eu

2019

Edição

LÓGOS | BIBLIOTECA DO TEMPO

Índice

Introdução	9
Temas limiares	17
* 1º. Tema: <i>o Compêndio</i>	21
• A – <i>Sobre a obra de Gil Vicente</i>	21
• B – <i>Sobre a figura de Gil Vicente</i>	23
• <i>Gil Vicente, revela-se o nome de um ser singular</i>	23
* 2º. Tema: <i>As Barcas...</i>	39
* 3º. Tema: <i>Censura conformativa</i>	43
Sobre o <i>Auto das Barcas</i>	51
Questões, reflexões e relações	53
Datação da peça (1518-1519)	60
* Intervenção da Censura em 1561-1562	62
* O texto de <i>Inferno</i> (Biblioteca de Madrid)	65
* Análise cronológica – datar <i>Inferno</i>	67
• <i>Oração Miserere, 1517 (na Câmara da rainha Maria)</i>	69
Unidade do <i>Auto das Barcas</i>	72
Realidade e universos formais, fontes	73
* A forma aparente da peça	77
* Relevância da performance	84
* Unidade da acção dramática	85
Factos históricos que apontam o mythos	97
* Níveis de significação da peça	101
Leitura do <i>Auto das Barcas</i>	105
Significações mais além dos diálogos	106
• 1 – <i>O zarpar das barcas</i>	106
• 2 – <i>A lição de esgrima</i>	110
As ideias que incitam a forma	122
Substratos sócio políticos	125
* Portugal na Europa	126
* <i>Arte de marear</i> – partida das barcas	134

* Aspectos da situação na Europa ocidental	140
* Ordem de Cristo	146
* Ordem do Tosão de Ouro	148
• Transcrevendo de <i>Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or.</i>	148
Substratos ideológicos	152
* Reflexo da luta ideológica	155
* Lutero 1515-1518	156
Substratos Culturais	161
* A Música na peça	164
Estrutura da peça	176
* Esquema estrutural da acção	181
* Personagens	184
As figuras nas personagens	185
• Definindo o pecado	186
* Diabo: Lúcifer – A Sociedade, o Povo	187
• Companheiro do Diabo	189
* Anjo (anjos) – A Igreja, a Instituição	189
* Fidalgo – a soberba (bazófia)	191
* Onzeneiro – a usura	192
* Parvo Joane – a gula	193
* Sapateiro (banqueiro) – a ira	194
* Frade (padre) – a vaidade	196
* Florença – Artes Plásticas – a vanglória	198
* Alcoviteira – a luxúria	202
* Judeu – a inveja	204
* Corregedor – a malícia	206
* Procurador – a adulação	207
* Corregedor / Procurador – a Fraude	208
* Enforcado – a acídia e traição	211
* Cavaleiros de Cristo – a violência e jactância	213
Impasse nas disputas pela reforma	215
* Lavrador	218
* Marta Gil	219
* Pastor	220
* Moça	221

* Menino – glória garantida	222
* Taful – lisonjeiro e falsário	224
O Poder perante a reforma da Igreja	225
* Morte – alegoria à Morte	226
* Nobreza e Clero – próceres – <i>os principais</i>	228
• Conde	230
• Duque	230
• Rei	230
• Imperador	230
• Bispo	231
• Arcebispo	231
• Cardeal	231
• Papa	231
Apontadores nominais	232
• <i>Joana de Valdês</i>	232
• <i>Garcia Moniz</i>	233
• <i>Pero de Lisboa</i>	235
• <i>São Pimentel</i>	237
• <i>Semifará</i>	237
• <i>São Domingos</i>	238
* Outras referências identificáveis	238
Auto das Barcas	241
I Parte — Inferno	241
II Parte — Purgatório	267
III Parte — Glória	290
Enquadramento cronológico	315
• Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom Manuel I)	316
• Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom João III)	317

O *Auto das Barcas* trata da ética do Poder, cabendo aqui bem uma referência actual a exemplos significativos:

Um oficial superior da Polícia (PSP) afirmou que a condenação em Tribunal de agentes policiais pelo exercício da autoridade (por violência, segregação e outras atitudes indignas na acção policial), põe em causa a forma como apreendemos a Entidade policial, causando estragos na Instituição.

Coube a um dos sindicatos de polícias corrigir a afirmação da Chefia, na parte que lhe cabe, ao informar que não são as decisões da Justiça que causam estragos à forma como vemos a Polícia, são os próprios agentes policiais que, pelas suas acções, causam esses estragos.

O que sobressaiu foi que os estragos em causa se ampliaram com as afirmações daquele superior hierárquico – ao dissimular o caso e pôr em causa os Tribunais – contudo, o facto é que os estragos permanecem, porque são agravados e mais causados pelas Chefias e pelos Governos do país, que, por falta de visão e défice de ética, não assumem a correcção dos erros, com a reposição dos agentes e das Chefias por indivíduos eticamente capacitados.

Porém, casos como o referido dos polícias, ou como o dos militares (Tanços), e como muitos outros na vida política, social e cultural país, de falta de ética, abuso de posição privilegiada e de corrupção, são apenas gotas nos oceanos da vida pública em Portugal.

Setembro de 2019. Noémio Ramos.

Introdução

Com íntegra independência e contrariando por completo o *status quo* perspectivámos as diligências a realizar, arquitectando de novo a investigação científica em Arte, com estudos inéditos da *obra dramática* de Gil Vicente.

Com as pesquisas e a análise concentradas na unidade do próprio texto de cada peça (o objecto perene) – percebendo e explicando as peças como *Objectos unos da Arte do Teatro* (século xvi), tal como uma escultura, um quadro ou um poema, constituem objectos unos¹ – buscando o seu sentido e significados no *momento* (espaço sócio-cultural, lugar e tempo) da sua produção e, desta forma, priorizando estudos nunca antes realizados, reformulámos e inovámos práticas de investigação científica em Arte.

Concluídas e apuradas as recolhas decisivas, concentradas no teatro do século xvi, com mais de uma centena de peças *analizadas*, em 2008 reivindicámos uma ruptura com a *crítica tradicional* exigindo um corte epistemológico no estudo das obras.² Mais de dez anos depois, realizadas duas dezenas de publicações focando cerca de metade das peças do dramaturgo, discernidos objectos e objectivos, confrontámos alguns aspectos da leitura actual (2017) de *Inferno*, os aspectos suficientes para demonstrar que as leituras da *erudi-*

1 - Objectos que, como os *Painéis de São Vicente* de Nuno Gonçalves, ou a *Comédia* de Dante, podem estar divididos em partes, assim como uma peça de teatro (*Auto das Barcas*) se encontra dividida.

2 - Como ficou exposto em *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*. Ed. 2008.

ção acadêmica vicentista,³ da primeira parte (*Inferno*) do *Auto das Barcas*, largamente propaladas e apoiadas pelo Estado, jamais realizaram entender a peça, nem alcançaram interpretar o próprio texto, não atingindo uma interpretação dirigida ao que doutamente têm designado por *leitor comum*.⁴

Entretanto, tanto nas publicações correntes como nos estudos acadêmicos do *Auto das Barcas*, a evidência da *forma aparente* (no *enredo*) tem-se mantido oculta, subtraindo-se aos mais eruditos, tanto como aos encenadores e ao público em geral e, em consequência, à formação e educação dos jovens. Nisto, considerámos urgente a nossa intervenção pública – em livro impresso (em Março de 2018), – confrontando e denunciando as interpretações espúrias e académicas, refutando casos ilídimos de divulgação recente de textos iníquos largamente sustentados pelas instituições públicas da Ciência, da Educação e da Cultura, com opiniões provenientes de leituras danosas das peças de Gil Vicente seriamente lesivas da cultura portuguesa.⁵

3 - O que se espera de uma Cátedra Universitária minimamente competente é que se interesse por novos pontos de vista, novas leituras e pelo contraditório do seu próprio Saber, que se cativa por publicações que não sejam de simples arregimentados por um lugar na carreira ou pelo espaço numa compilação de artigos. Numa universidade haverá de se saber ouvir, ler, pensar e expor com toda a liberdade. Cada Cátedra deve estar atenta, aceitar e estudar livremente o que no mundo se publica sobre os seus próprios objectos de estudo académico. Uma universidade não pode atingir o mínimo de excelência se os seus docentes ou alunos forem incorporados e alinhados na perspectiva de um Poder *de Cátedra*, ou se estiverem ciosos em manter o seu estatuto, ou amedrontados pela sedição.

A tacanhez patente nas actuais instituições (Ciência, Cultura), com pregões de sucessos em projectos triviais inconsequentes (sem espécime, sem protótipos) ou de desenrascanços, ou a descoberta de banalidades, não tem contribuído para o bom nome e classificação das universidades portuguesas, muito embora...

...se classifiquem académicos e universidades descendo a pirâmide a partir das academias dominantes – assumidas como proprietárias do *Saber* – segundo critérios como, o número de artigos impressos em publicações próprias ou por elas reconhecidas, ou o número de citações recebidas por artigos e livros publicados pelas faculdades graduadas em conformidade com a vassalagem em cada nível da pirâmide. Um *universo toróide* aglomerante de vassalos, que incorpora os seus elementos por alguma das diversas formas de simpatia ou de compadrio, incluindo o político consoante as forças partidárias dominantes em cada academia. Onde, no campo da Artes, se impõe o despejo patético, a prolixidade e logorreia, onde se promovem os sujeitos manobráveis às concepções simplórias próprias a obedecer ao mercado das “artes de museu” ou “artes de entretenimento ou performance” e, onde os “artistas das expressões”, reduzem a “arte” ao espectáculo da imitação estéril, ao “circo gaitreiro”, à verborreia de curadores e comissários de fundações, museus e galerias, ou ao *não senso* de aprendizes de vendedores de palanfrório fácil, ou de Laboratório pires ou snobe, ou, modernamente, de algumas *Universidades* que nesses termos se pretendem como únicas entidades detentoras e promotoras do Conhecimento, da Ciência e das Artes.

4 - Conforme se demonstrou (no confronto com o texto publicado “*Gil Vicente e os mistérios da sua Barca do Inferno – UM TEXTO E UM AUTOR QUE BEM CONHECEMOS*” de Cardoso Bernardes) na diatribe publicada (2018): *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno – a interpretação I*. Cujá leitura deve anteceder a que agora se inicia.

5 - Como demonstrámos em *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno – a interpretação I*. LÓGOS – Biblioteca do Tempo. Março de 2018.

Nestes dez anos, em geral abstivemo-nos de expor os entrecchos das peças de Gil Vicente porque, com excepção de alguns casos em que o fizemos, os *enredos* se evidenciam claramente, e o simples retomar da sua descrição, necessariamente em confronto com as *mais eruditas opiniões académicas*, obrigar-nos-ia a assentir com a *escolástica*, tomando a sério ou revalidando a extensa bibliografia existente – a *imensa fortuna crítica dedicada à obra de Gil Vicente*⁶ – dando lugar a infindáveis referências, citações, cotejos, etc., ou outras demandas estéreis, dispendo boa parte do nosso tempo com o que é mais escusado, num constante e intenso massacrar das opiniões que integram a dita *fortuna crítica*, como pontualmente sucedeu. Optámos por evidenciar os casos de sucesso na leitura realizada por autores atentos ao *sentido* da acção dramática e, ou, ao significado de pormenores significativos.

Portanto, aqui reafirmamos o que temos dito (desde 2008) ao descrever o que fizemos em publicações anteriores na matéria de estudo em causa.

A *investigação científica* (em *Arte*) opera sobre um *objecto* bem delimitado, incidindo na unidade de cada **Objecto Arte**. Não procura afirmar enunciados (concepções) expressando-se ou pronunciando-se de forma erudita em “*saberes interpretativos*” incidindo em um, ou num colectivo de *objectos* de arte de um ou mais autores, do mesmo ou de diferentes meios sociais ou elites culturais, em considerações prolíferas (do sensível ao afectivo, ou do emotivo ao arquétipo cultural, ou do vácuo ao transcendental),⁷ – *de facto* marcantes do indivíduo leitor (espectador, observador) em conformidade com a empatia em si desencadeada – “*saberes*” que afinal constituem apenas a *opinião subjectiva* do discurso do orador literato, eminente académico, conferencista, ou autor de uma *leitura* erroneamente tomada como (uma) interpretação do fenómeno artístico ou (uma) interpretação do Objecto Arte. Mas procura, na sua pesquisa, **a interpretação do Objecto Arte tal qual**, a criação do Autor, a interpretação objectiva (única científica), pela objectividade e na subjectividade dos objectivos do seu Autor: os *objectivos* por ele postos no *objecto arte* em causa, considerando que, ainda que conhecido em pessoa, a *essência* – donde parte o sentido que esclarece os significados entrelaçados – se encontra no *Objecto Arte*. Em suma, procura **a interpretação** que esclarece o pensamento criativo do Ser Social gregário, pelos fenómenos envolvidos nos fundamentos do trabalho do Autor da *Obra* desde a sua concepção e, assim, o *objecto do investigador* compreende todo o *universo* condensado naquele *Objecto Arte*.

6 - Conforme *objectivos* enunciados e propostos no “Colóquio Internacional Inferno 500 anos”, congregando estudiosos de Portugal e Brasil, com a finalidade de comemorar, rever e actualizar a leitura do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. UFBA (Brasil).

7 - Na forma de conceito “os saberes interpretativos”, (plural) surge referido em *Gil Vicente Compêndio, Introdução*, pag.9.

Deste modo, devemos ponderar que, antes de se proceder a qualquer tipo de observação sobre um autor, se torna essencial o estudo – para o conhecimento *de facto* – de todas as suas obras, pelo que, as pré-suposições e pronunciamentos sobre Gil Vicente (Autor), mais além de cada peça estudada, foram sempre e serão apenas ideias feitas prematuramente e, em geral, conduziram e conduzem a erros graves de interpretação das obras. Entretanto, para o estudo das Obras de um autor, ou tão somente dos *objectos e figuras* por ele criadas, e bem antes de comparar e classificar peças, figuras, entidades, alegorias ou mesmo figurinos, adereços, referências e alusões, etc., há que **saber ler cada *Obra de Arte*** na sua materialidade – porque cada peça de Arte constitui um mundo (*num casulo*) diferenciado e autónomo,⁸ – ler e entender muito bem o texto de cada peça (registo perene, material). Haverá de se **conhecer de per si os domínios do texto de cada obra**. Há que analisar, questionar e relacionar a informação encerrada (morta) na letra do texto, dando-lhe vida; há que alcançar o que povoa, o que se conjuga, refere e alude em cada peça.

Em suma, para se interpretar (o texto de) uma peça de teatro é ainda indispensável captar e assimilar bem *o drama* – ver a sua *forma* e perceber o seu *conteúdo*, – a *acção dramática* entendida no *espaço dramático* onde a acção se desenvolve; captar o espaço plástico (perceptivo), os *espaços referenciados* aludidos ou idealizados nas *memórias* evocadas ou representadas; perceber bem **os tempos** (seus espaços e suas durações); **os silêncios**; as **expressões** requeridas nas falas, nos gestos, nas deslocções, no semblante, etc.; perceber as figuras nas personagens, detectar as mudanças e o fluir da acção dramática na sua relação com a realidade, etc.. Entender muito bem o sentido e os significados da peça, na época e no próprio *momento*, pela situação e contexto histórico (social, político e cultural) em que a peça foi produzida. E, deste modo trabalhar com objectividade, abandonando *lirismos*, sobretudo o que constitui ruído, isto é, as concepções e ideias preestabelecidas, a erudição que se tenta sobrepor a uma análise objectiva límpida e isenta.

E para se relacionar duas ou mais peças (objectos de Arte), ou quaisquer dos seus elementos (personagens, cenas, adereços, etc.), seja comparar, ordenar, classificar, ou de qualquer modo identificar ou agrupar tais elementos, é indispensável ter alcançado a visão do propósito geral do Autor em cada peça, tanto quanto possível. Com um sucesso objectivo alcançado com o *trabalho científico* centrado sobre cada *Objecto Arte*, o investigador alcança uma aproximação satisfatória do trabalho do Autor, permitindo-lhe recriar os *modelos conceptuais na objectivação do fenómeno artístico* e, só assim, atingir o conhecimento mais próximo do sentido do *universo* das Obras. Faltando apenas

8 - Um antecedente constitui a abordagem de estudos das *Obras* de Gil Vicente, iniciada em finais do século XX, da iniciativa de Osório Mateus, a qual ficou longe de atingir os objectivos idealizados.

recriar os *modelos conceptuais* de cada *Objecto Arte* na forma de “objectos reais” e, através dessa experiência, testar os *modelos* comprovando a São Tomé a sua correcção. O *Projecto Gil Vicente Europa* (proposto desde 2009) teve (tem) o objectivo de concretizar as experiências.

A *investigação científica* constitui *Obra aberta* – uma *conta corrente* – e qualquer contributo realizado no sentido de analisar e esclarecer um *Objecto Arte* em si bem delimitado, apresenta-se como trabalho de investigação científica, e acrescenta uma quota-parte para a realização dessa *Obra aberta*, que se manterá para sempre aberta a novos e quaisquer contributos, não havendo lugar a fechamento definitivo. Esta *Obra* – trabalho científico – jamais se finaliza, permanecendo como *conta corrente*, haverá nela contributos saldados, outros por saldar, mas os mais deles esperam o devido estorno. Contudo, todos e quaisquer contributos devem ser lançados na *conta corrente* (obra aberta), ainda que seja para mais tarde sobre eles se realizar o equivalente e necessário estorno, se não houver lugar ao respectivo saldo (reconhecimento), mas o *lançamento* e o *estorno* ficam para sempre registados.

Compete aos académicos (a exemplo de Constantin C. Stathatos), seja às Universidades, aos Conselhos Científicos pelas suas Cátedras especializadas, actualizar e manter cada *conta corrente* em dia (a *Obra* em aberto), realizando os lançamentos (*Livro diário*) no registo de entradas (ao limite: o Depósito Legal), sem procedimentos selectivos, nem exercendo censura, cumprindo os lançamentos e, necessariamente, a sua cronologia, *abstendo-se do desfalque* ao subtrair registos ou ao permitir as fraudes praticadas pelos seus pares, e, por dever de ética e em defesa do conhecimento científico, cumprir a obrigação de restaurar a verdade dos factos quanto à *conta corrente*, porque ao se iludirem a si mesmos e aos outros, instalando a cegueira no engano do *estado actual* da *investigação científica*, serão corresponsáveis pelas fraudes, pelos desfalques, pela *corrupção instalada e corrente* na conta em causa.⁹

Enquanto que ao investigador (*científico*) em Arte, fora a função Académica (que obriga o docente universitário a referir todo o *saber acumulado* sem excepção), não lhe compete o trabalho escolar de referir ou enunciar a *fortuna crítica*, seja ela actual, seja completamente alheia, vizinha ou circunjacente às suas concepções, ainda mais se estas apresentam novas abordagens, conceitos e análises. Nem sobre o *objecto da investigação* realizar um compêndio. Cabe-lhe *fundamentar e demonstrar* (por modelo experimental, concretização) o abrir ou contribuir para a abertura do *casulo* criado pelo Autor (criador) na sua *peça concluída*, desta maneira ampliando o investigador a *imensa fortuna*

9 - Desfalcar é cometer uma abjecta desonestidade, é corrupção grave, um crime. Havendo conivência, aceitação tácita sem reposição dos factos, torna-se ainda mais grave, dando sinais de haver organização criminosa.

crítica sobre a *Obra de Arte* que, finada, encerrada, se apresenta oferecida à humanidade. Porque, ao contrário da *Obra Científica*, a *Obra de Arte* tem no absoluto da sua forma o continente do seu universo. A *Obra encerrada*, encarcerada na sua clausura é oferecida ao Homem que a deverá integrar na sua Cultura, incorporar na sua vida intelectual, pelo sentir, observar, perceber (percepcionar), analisar, compreender, entender, interpretar, abrir..., assimilando tanto quanto possível o trabalho do Autor, e acomodando-o, no reconhecimento do saber e entendimento dos universos culturais encerrados na composição da forma e de todos os seus desdobramentos, atingindo no processo a excelência de um prazer alargado, do sensível ao clímax inteligível.

Salientamos ainda que a *investigação científica* – sobre o objecto de Arte dramática – aplica-se inicialmente ao *texto*, de uma forma bem diferenciada ao *texto em si* (pela acção, diálogos em espaço perceptivo, etc.), e desde logo às *formas do texto* da peça, o que constitui um trabalho árduo, matéria vasta e complexa que, necessariamente, antecede a *investigação científica* sobre o *Objecto Arte de Teatro*, pelo que, aqui (agora) ultrapassa o escopo deste livro, porque, como tem sido o caso geral das nossas publicações sobre a *obra dramática* de Gil Vicente, o nosso *Objecto* é uma peça de Teatro e, neste caso, o objecto da investigação é o *Auto das Barcas* em si mesmo e não um *Compendio* sobre o *Auto*, porque esse *objecto de trabalho* (compilação do estado actual da pesquisa sobre...) pertence aos Académicos, não ao Investigador.

Aqui e agora, o nosso trabalho tem por **objecto** o Teatro, objectivamente o *Teatro de Gil Vicente*, tratamos dos fundamentos, da forma, estrutura, sentido e significados, etc., do conteúdo do *drama...*, da *peça de teatro*, já não do seu texto, porque, a título de prescrição, de orientação e da prática, de experiência comprovativa da nossa análise dos textos (de todas as peças que estudámos), no que se refere à **investigação científica sobre o texto**, já publicámos em 2010 uma análise profunda e completa dos **domínios do texto** do *Auto da Visitação*,¹⁰ com a descrição e prática da nossa metodologia e, na sequência, expusemos o desenvolvimento e resultados do trabalho sobre o *Objecto Arte de Teatro* em causa, pelo que nos dispensamos de descrever os procedimentos, em tudo semelhantes, aos já realizados para as restantes peças, a não ser em casos muito específicos não tratados quando de *Visitação*.

Deste modo, tal como tem sucedido com as publicações que temos produzido referentes ao estudo de outras peças do mesmo Autor, e como a seguir havemos de apresentar, aqui apontamos os pormenores que escapam à metodologia geral que foi apresentada quando da análise do texto do *Auto da Visitação*. Assim por exemplo: o *zarpar das barcas*,¹¹ a *lição de esgrima* e

10 - Gil Vicente, *Auto da Visitação – Sobre as origens*. 2010.

11 - *Zarpar das Barcas*, em *As Barcas de Gil Vicente*, cujo texto foi antes publicado na forma de artigo, na revista LÓGOS – Biblioteca do Tempo, nº 3 - 2018.

ainda alguns outros pormenores significativos do *texto em si* de *Inferno* que a Censura da *Copilaçam* de 1562 quis encobrir – e outros, que os mais *devotos vicentistas* omitem ou tentam encapotar – que podem ser lidos adiante.

Haverá de se considerar que o carácter afirmativo da nossa exposição espelha apenas o nível de confiança nos resultados que alcançámos ao longo da investigação desenvolvida e publicada desde 2008. Contudo, alertamos para a feição do texto destas páginas, porque em confronto com o expor e perorar, sempre demos preferência a um muito atento observar, ao ver, ao ouvir, ler, analisar, experimentar, testar e (re)criar, e daí que, em geral, persistimos na dúvida donde nasce a reflexão que reorganiza o que se vai assimilando, acomodando o entendido às estruturas do pensamento na memória do saber antes adquirido. Deste modo, por não ser nossa preferência o expor, ou a prática em descrever e advogar, o leitor poderá perceber falhas na exposição.

Porém, há que considerar a importância do desbravar do conhecimento – pois, não há precedentes deste trabalho no que se refere à matéria em causa – mas também porque o leitor não irá encontrar um encadeamento lógico onde não há lógica, porquanto o pensamento criativo não se apresenta linear, senão dialéctico, distintamente espacial, e em si mesmo divergente.

Há ainda a considerar que, como **reflexo do actual fluir da sociedade, suas estruturas e meios de (re)produção** – portanto, tal como a sociedade progride em permanente conflito dialéctico, – a actual forma de pensamento (que não se limita ao seu ser cognitivo, como nunca se limitou) se desenvolve por processos organizados em séries dispare, de lógicas entrelaçadas (redes), constituindo-se em *universos* de compostos multi-dimensionais organizados por complexos *sistemas de relações* formais. Os quais conformam e organizam dados (sinais, signos, símbolos, configurações, formas, diagramas, grafos, complexidades formais, etc., e outros *sistemas*, acomodando-os) em *universos* de conformações espaciais, memorizados e aí reorganizáveis por processos auto adquiridos e auto reguláveis (interiorizados), de reconstituição e reequilibração dos elementos constituintes em agrupamentos funcionais, etc.. Donde, por *imitação* generalizada, em *software*, se vão criando sistemas “neurais” a par de uma “inteligência artificial” (*AI*).

Porém, indo mais além com os *universos* de processos, no caso do criador¹² (artista, inventor, descobridor) identifica-se ainda, o significativo acréscimo das contrapartidas de *retorno sistemático* e os (re)processamentos, os quais se desenvolvem após a resolução dialéctica em conjunção, das contradições entre processos divergentes de diferentes unidades de *universos diver-*

12 - Não confundir a *criação artística* (engenho ou invenção architectada) com o conceito ou noções espúrias de criatividade ou originalidade descritas por psicólogos, teóricos da comunicação e informação, e outros, ou com o conceito de *criatividade infantil*.

sos de significação (nas semelhanças do que difere) para um mesmo campo e objecto percebidos.

Ao concretizar esta publicação avançámos significativamente no conhecimento efectivo do *Objecto*, *Auto das Barcas*, produzido por Gil Vicente em 1518-1519, todavia, como diria Kant: *nós não podemos conhecer efectivamente os objectos (a realidade) porque o nosso conhecimento resulta do que sobre eles somos capazes de pensar*. Ao que devemos incorporar: *do que sobre eles somos capazes de pensar* em cada momento histórico (época). Assim, o conhecimento do mundo e dos objectos, no século xvi, estando limitado pelas concepções desse tempo no seu cumulativo histórico, não poderemos ler (ver) nas obras de então, nem vamos encontrar nelas, os conceitos com as formas que hoje percebemos mais actualizadas. Contudo, o aprofundar do conhecimento, à luz do pensamento actual, sobre o mundo e os objectos de então, encontra-se progressivamente mais completo, mais preciso e objectivo do que há 200, 100, 50, 20 ou 10 anos atrás. E em permanente contínuo, se espera avançar mais no conhecimento do *Objecto* em causa, mais além do que no presente *momento* (histórico) somos capazes de pensar.

Esta introdução vem a propósito do *Auto das Barcas*, onde, um dos aspectos mais destacados do seu conteúdo se manifesta na conduta das personagens a embarcar: no seu portar, comportar e confronto dialógico com o Diabo, beneficiando o público do prazer derivado do *reconhecimento* que, na personagem, se representa a voz do Povo – *Vox populi, vox Dei* – configurada como um reflexo conjuntivo da visão, vontade, anseios e desejos de quem assiste ao espectáculo; ampliando-se o *reconhecimento* com a exposição pelos *grandes de alto estado* da sua concepção Ética do Poder, a qual se manifesta, naquelas personagens poderosas, pelas suas atitudes na acção dramática da peça. Um notável e colossal *triunfo da ironia* do Autor, por desse modo pôr o Diabo como protagonista e único defensor da Moral.

Também a propósito, referências liminares.

A edição de obras essenciais da cultura nacional e universal é uma das incumbências da INCM, contribuindo, dessa forma, para preservar, promover e ampliar o património bibliográfico da língua portuguesa, assegurando a transmissão desse legado às gerações futuras.

<https://www.incm.pt/portal/livros.jsp>

A Inovação é um dos principais eixos estratégicos da INCM, envolvendo universidades e alguns dos mais importantes centros científicos, tecnológicos e de investigação do País.

...do portal do sítio: INCM – Inovação

Temas limiares

A recente publicação (Outubro de 2018) pela Imprensa da Universidade de Coimbra e Imprensa Nacional (INCM) de *Gil Vicente Compêndio*, obra dirigida por José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões, num projecto conjunto do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, vem reconhecer parte daquilo que todo o mundo sabe, e que replicamos: **conhecer é saber interpretar**.¹ As próprias *Leis da Física* são *interpretações*, que quando ainda não comprovadas se designam por *teorias científicas*, sem as quais (ainda *interpretações*) o conhecimento não progride.

A Ciência explica com a *interpretação* dos *objectos*, objectivando os fenómenos na forma de *modelos*, e, na sua análise, os *objectos* são decompostos em dados definidos até ao indivisível pela pesquisa desenvolvida, e ou derivados de hipóteses e experimentação resultantes da análise; porém, sem as sínteses interpretativas que explicam em cada momento o histórico do fenómeno no objecto (modelo), em si e pelo seu conjunto classificado e organizado de elementos (dados) frutos da pesquisa, a Ciência não avança, porque é a partir dessas sínteses interpretativas, pela sua *interpretação*, que se colocam novas perspectivas de desenvolvimento. E o mesmo sucede com os *fenómenos sociais e humanos* objecto das *humanidades*.

Todavia, o *Compêndio* pretende reduzir o **interpretar** às humanidades, ao afirmar que “*em teoria, os saberes interpretativos não se ajustam tão bem ao esquematismo e estabilidade que são próprios dos compêndios.*” Reafirmando esta concepção logo a seguir, onde por uma reflexão os responsáveis opinam que “*a situação que se tem vivido no ensino e na investigação das humanidades não condiz inteiramente com este pressuposto.*” Na introdução consideram ainda que, do seu *Compêndio* “*se espera, sobretudo, que possa*

1 - Na investigação em Arte, **saber interpretar o Objecto Arte**. Leia-se a *Introdução* (pag.15) de *Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão – Sagração dos Reis Católicos*, 2016. Em teatro.gilvicente.eu/ebooks.html. Ou nas bibliotecas públicas.

*contribuir para a identificação do actual estágio da pesquisa que vem sendo produzida sobre a obra e a figura de Gil Vicente”.*²

Propondo-se representar o *actual estágio da pesquisa*, o *Compêndio*, ao invés, selecciona (convida) apenas um grupo restrito de académicos locais e de academias vizinhas, através dos quais tacitamente recria e apresenta uma concepção da *Obra dramática* de Gil Vicente em conformidade com a *recriação* que os seus promotores alcançaram até 2018 sobre *a figura e as Obras de Gil Vicente*. De facto um *Compêndio* é produção académica – de um *saber compilado* por académicos³ – todavia, este apresenta-se mediocre para qualquer universidade, pela ausência de diferenciadas *leituras* actuais e sem apontar confrontos ou contraditórios, o que seria aceitável numa edição como compilação de *leituras* próximas de uma conjuntura conceptual, ou na exposição de uma investigação científica fundamentada, porém, nunca como meta-produto de uma Academia, e mais ainda num *compêndio científico* obrigado a situar o *estágio actual da pesquisa*, aliás como se autopropõe.

E nestes termos o *Compêndio* revela em si o exercício de uma *Censura selectiva e preventiva*, ao subtrair recentes interpretações científicas das obras de teatro de Gil Vicente, publicadas fora da esfera académica, ou seja, os promotores do projecto com o apoio das universidades de Coimbra e de Lisboa, *de facto* exerceram uma tangível e perversa censura sobre publicações com investigação realizada desde 2008, constantes das bibliotecas das faculdades a que foram oferecidas, e também depositadas em arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) em Lisboa e em Coimbra, porque a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra é uma das beneficiárias do arquivo de Depósito Legal. Tal como outras dez bibliotecas de Portugal e Brasil.⁴

Destacamos o nosso trabalho – *evidentemente*, o qual colocou um estremo em 2008: *Alma, 500 anos*⁵ – porque se diferenciou deixando um marco no estado da arte da investigação científica (no *estágio da pesquisa*) sobre a *obra dramática* e o Teatro de Gil Vicente, perspectivou o seu futuro com uma dinâmica científica que se vem comprovando de ano a ano – incluindo *Inferno* em Março de 2018,⁶ e aqui e agora, alargando ao todo do *Auto das Barcas* –

2 - José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões, em *Gil Vicente Compêndio, Introdução*, pag.9 e seguintes. Sublinhados nossos.

3 - Boa parte das referências importantes feitas por académicos, sobre as obras e a biografia de Gil Vicente, foram produtos da investigação de não académicos.

4 - São beneficiárias do Depósito Legal da BNP, as seguintes bibliotecas: Bib. Pública Municipal do Porto; Bib. Geral da Universidade de Coimbra; Bib. Pública de Évora; Bib. Pública de Braga; Bib. Municipal de Lisboa; Bib. Pública e Arquivo Regional (Açores); Dir. Regional dos Assuntos Culturais (Madeira); Bib. Municipal de Coimbra; e Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (Brasil).

5 - *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*, Primeira Edição, Agosto de 2008.

6 - Leia-se, “*Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno, a interpretação -I*”,

dando continuidade à investigação, de facto desenvolvendo um efectivo conhecimento da *Arte dramática* de Gil Vicente pela delimitação dos objectos em análise, construção dos *modelos conceptuais* na reconstituição das condições de criação e produção das peças, e assim realizando **a interpretação** de cada *Objecto Arte* na sua própria unidade. Enquanto *Gil Vicente Compêndio* expressa, sobretudo, pensamentos ultrapassados expostos no presente (2018), pela voz das universidades de Coimbra e de Lisboa, e, *pela sua forma de compêndio, falseando a identificação do actual estágio da pesquisa*, mostrando como pela *Censura selectiva e preventiva* se defrauda e ludibria quem pretende aprender e ensinar da Arte e Cultura portuguesa do século xvi.

A referida publicação, ao reunir em *Compêndio* as concepções anteriores a 2008, a que juntou alguns trabalhos serôdios enquadrados naquele contexto, por ironia teve o mérito de nos honrar, destacando-nos, excluindo a nossa investigação, *de facto* científica, da relação de peças de Gil Vicente⁷ publicadas até 2018, omitindo os livros que incluem as peças e o seu estudo:

- Alma (2008), em Depósito Legal (BNP): 280323/08
O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II
 O Velho da Horta (2010), em Depósito Legal (BNP): 308020/10
Gil Vicente, O Velho da Horta, de Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura
 Carta de Santarém (2010), em Depósito Legal (BNP): 308018/10
Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531
 Visitação (2010), em Depósito Legal (BNP): 308019/10
Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens
 O Clérigo da Beira (2012), em Depósito Legal (BNP): 341334/12
Gil Vicente, O Clérigo da Beira, o Povo espoliado – em pelota
 Divisa de Coimbra (2012), em Depósito Legal (BNP): 341333/12
Gil Vicente, Tragédia de Liberata, do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra
 Exortação da Guerra (2013), em Depósito Legal (BNP): 368071/13
Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno

publicado em Março de 2018, por LÓGOS – Biblioteca do Tempo. Compare-se, a listagem das nossas publicações dos Autos de Gil Vicente (desde 2008 a 2017), com a I-Parte, Capítulo V, “B) Obras individuais” (pag.134...) em “*Gil Vicente Compêndio*”, Setembro de 2018.

Também é possível (até provável) que, pelo nosso grau académico – Título de professor agregado em Pintura pela ESBAL, 1976 – a *erudição vicentista* não considere (a Pintura) digno de referência o nosso trabalho, pela mesma razão que pretende separar o ourives do poeta dramaturgo, insistindo no nome *Gil Vicente plural*, ou porque na *sua alta erudição*, no *seu Saber*, não pode admitir vozes dissonantes. Avançamos com o texto sobre o *Compêndio* porque nele se afirma apresentar o **estádio actual da pesquisa**, de outro modo compreenderíamos perfeitamente a não inclusão dos nossos estudos naquela listagem selectiva.

7 - Estas nossas publicações com as peças estudadas, não foram incluídas nas listagens de *Gil Vicente Compêndio* em: *GIL VICENTE – CATÁLOGO DE EDIÇÕES, B) OBRAS INDIVIDUAIS* (pág. 134 e seguintes), embora (todas as enquadradas no período) estejam listadas, e classificadas como “Critical Studies”, em “*A Gil Vicente Bibliography (2005-2015)*” de Constantin C. Stathatos. Lehigh University Press.

- Pastoril Castelhana (2014), em Depósito Legal (BNP): 371774/14
Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, a Autobiografia em 1502
- Reis Magos (2016), em Depósito Legal (BNP): 408130/16
Gil Vicente, Auto dos Reis Magos (festa) Cavalgada dos Reis
- Quatro Tempos (2016), em Depósito Legal (BNP): 408131/16
Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão ...
- Dom Duardos (2017), em Depósito Legal (BNP): 428825/17
Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos, o príncipe estrangeiro
- Inês Pereira (2017), em Depósito Legal (BNP): 428826/17
Gil Vicente, Inês Pereira, as Comunidades de Castela
- Pastoril Português (2017), em Depósito Legal (BNP): 428827/17
Gil Vicente, Pastoril Português, os líderes na Arcádia
- Físicos (2017), em Depósito Legal (BNP): 428830/17
Gil Vicente, Os Físicos, e os amores d'el-rei
- Feira (2017), em Depósito Legal (BNP): 428831/17
Gil Vicente, Feira (das Graças) ...da banca alemã (Fugger)
- Frágua (2017), em Depósito Legal (BNP): 428832/17
Gil Vicente, Frágua de Amor, ...a mercadoria de Amor
- Vida do Paço** (2017), em Depósito Legal (BNP): 428828/17
Gil Vicente, Vida do Paço, a educação da infanta e o rei
- Aderência do Paço** (2017), em Depósito Legal (BNP): 428833/17
Gil Vicente, Aderência do Paço, ...da Arcádia ao Paço

Os dois últimos livros listados, são de extrema importância, pela identificação de peças proibidas pela Santa Inquisição (peças tecnicamente perdidas): *Vida do Paço (Auto de Dom André)* e *Aderência do Paço (Auto de Florisbel)*. Um total de dezoito (18) livros, com o texto (revisto) das obras tituladas, com a sua análise, *a interpretação*, e até incluindo a definição de estudos de outras peças com afinidades às titulares, ou como exemplo de trabalho de investigação, como foi o caso de *Sobre o Auto da Índia* (2010).⁸ Porém, é de salientar que as referidas publicações anteriores a 2015 constam da compilação realizada por Constantin C. Stathatos, como “Critical Studies”, publicada pela Lehigh University Press, *A Gil Vicente Bibliography (2005–2015)*.

Pela nossa parte, ainda acessíveis na Internet em: //teatro.gilvicente.eu

Gil Vicente Compêndio, no CET (Centro de Estudos de Teatro, da FLUL), foi apresentado por um outro eminente erudito vicentista, Professor Doutor Thomas Earle, da Universidade de Oxford, autor de diversos artigos sobre as

⁸ - Esta listagem exaustiva aqui, com a informação legal, procura informar correctamente o leitor, pois uma consulta na PORBASE da BNP muitas vezes (periodicamente) omite estas publicações, mesmo no índice da BN. Segundo os responsáveis, deve-se a “falha informática na indexação” e não a Censura. Contudo, após pedido de correcção e corrigido, volta de novo a verificar-se a omissão. Caso curioso é ser o *programa informático* selectivo nos dados a excluir.

obras de Gil Vicente (mas não participante do *Compêndio*), do mesmo modo erudito nas Obras de Luís de Camões e de Francisco de Sá de Miranda. E que em 2006 escrevia a propósito do teatro de Sá de Miranda:

*A crítica tradicional revelou-se totalmente incapaz de chegar a uma leitura satisfatória das duas comédias de Sá de Miranda. Nem sequer conseguiu averiguar a data da composição d'Os Estrangeiros e d'Os Vilhalpandos, apesar de os próprios textos possuírem numerosas indicações do ano em que se escreveram. Neste artigo, far-se-á uma tentativa de explicar a falta de compreensão de quase todos os escritores, portugueses e estrangeiros, que se debruçaram sobre as peças dramáticas mirandinas, antes de propor uma nova abordagem dos textos como documentos históricos e literários.*⁹

De facto, além da cultura do meio social popular e das elites, das ideologias, dos universos histórico culturais e dos próprios eventos históricos (o essencial) de cada momento, não são apenas os textos literários das obras – outros há – que devem ser abordados como *documentos históricos (e literários)* e, sabendo-se que os especialistas são os mesmos, quer para Gil Vicente quer para Sá de Miranda, cabe ao leitor pôr a dúvida:

Como é que *a falta de compreensão de quase todos os escritores, portugueses e estrangeiros*, manifestada pela *crítica tradicional*, que se constatou ser *totalmente incapaz de uma leitura satisfatória das duas comédias de Sá de Miranda*, *nem sequer* capaz de ler no texto expresso das obras, pode ser considerada assaz capaz da leitura plausível ou aceitável da *escuridão* – sentido oculto e reconhecida complexidade – não de duas, mas dezenas de obras de Gil Vicente? Quando o próprio Sá de Miranda na figura da Comédia estrangeira – em *Os estrangeiros* – afirma (ironia) na apresentação da peça: *Eu trato de coisas correntes, (sou amiga do povo) sou muito clara. Folgo de aprazer a todos. (...) Finalmente a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam...* Voltaremos ao artigo de Thomas Earle.

1º. Tema: o *Compêndio*

A – Sobre a obra de Gil Vicente

Com alguns artigos sobre particularidades nas peças de Gil Vicente que, pela sua especificidade, ou novidade, apresentam ou já apresentavam antes ganhos importantes na investigação, como por exemplo: *Gil Vicente por editar*; *O papel da música no teatro de Gil Vicente*; ou, mais digno de destaque, *Gil Vicente e a cultura popular* que, de forma exemplar, desenha e delimita

⁹ - Thomas Earle, em “Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda”, Floema - Ano II, n. 4, p. 11-36, jul./dez. 2006. Os sublinhados são nossos.

com uma definição rigorosa o objecto da investigação – com a objectivação do fenómeno em causa – realizando *de facto* a interpretação científica, com cada caso analisado de *per si*, e integrado-a no contexto da peça em causa.

Exceptuando os ensaios sobre traduções (que constituem outra natureza, discutível no *objecto* do livro); e exceptuando ainda os trechos de artigos que se confinam à filologia, ou delimitam a reflexão ao textual, ou especificamente às de formas de construção do teatro no teatro; quase todo o *Compêndio* se resume à aplicação (em moda) de conceitos da primeira metade do século xx, sobrepostos à *erudição do discurso* do passado mais obsoleto, ao seu mistifório, ou à conjunção destes; porém, quase tudo se apresenta muito aquém e não ultrapassando o *status quo* herdado do grupo de trabalho de Osório Mateus, o qual teve o mérito de delimitar o *objecto* de estudo às Obras (peça por peça), e que, apesar da fraca relevância de resultados – por se ter diluído na “erudição vicentista” – constituiu a primeira aproximação a um estudo científico do Teatro de Gil Vicente: uma nova forma de trabalho com alguns paralelos válidos em L. Stegagno Picchio (*O Purgatório de Gil Vicente: Estado ou lugar?*), Constantin Stathatos (*Exemplos da ironia no Auto da Índia*), como outros no estudo daquelas Obras, mas que só teve sequência significativa no estudo do *Auto de Dom André* por Maria José Palla.¹⁰

E é estranho que o trabalho científico de Maria José Palla num *Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*,¹¹ não tenha tido reflexos no *Compêndio*, porque o *léxico do traje e adornos, a par da música, da cultura popular e romanceiro*, das formas de teatro no teatro e, certamente da filologia, história e da biografia documentada, constituíam até há dez anos atrás, as *de facto* abordagens científicas das Obras de Gil Vicente, que contrastam com a maioria dos artigos do *Compêndio*, de salientes divagações oníricas, líricas ou frívolas ilusões ostensíveis, sobre: formas, figuras, tipologias, técnicas, espectáculos, géneros, temática, discurso, religião, estética, filosofia, ordem e classificação das Obras, etc., sem que os seus autores (que assim se expressam) se tenham alguma vez debruçado, em *termos científicos*, sobre cada uma das peças ou recorrido a quem o tenha feito, de modo a conhecê-las, a fim de sobre o universo de cada peça e dos seus componentes se poderem pronunciar.

Sem *a interpretação* de cada *objecto Arte* pela reconstituição do *modelo conceptual, autenticado e fundamentado pela investigação científica*, ainda que permaneça como *teoria científica*, – o que ainda requer a objectivação do *modelo*:¹² a resultante *reconstituição científica* (demonstrativa) do *objecto* de cada peça, trabalho que o CET insiste não lhe competir – a *erudição vicentista*

10 - *Auto de Dom André*, de Maria José Palla – Edição da INCM. 1993.

11 - Maria José Palla, *Do essencial e do supérfluo*, Editorial Estampa, 1977.

12 - No que antes insistimos, desde 2008, propondo ao CET, ao Ministério da Cultura e instituições de investigação científica e cultural, públicas e privadas, sem resultados.

tradicional, ignorando cada um dos *Objectos de Arte* em si mesmo, pretensamente sobre eles escreve *artigos*:

De facto, sem a delimitação do *objecto* na objectivação do fenómeno em causa, desde o seu texto literal e contexto social, político e cultural, dos motivos e motivações, ou dos objectivos, etc., numa clara ausência da *pesquisa científica*, apresentam-se *artigos* de aficionados *vicentistas*, com *discursos* suportados em conjecturas adquiridas por leituras literais imprecisas e incoerentes (citadas) atravessando várias peças, e autores com funções disparres e de diferentes espaços sociais e culturais, ou apontando personagens ou objectos *não definidos*, fixados num *idealizado universo medieval*, ou no seu final alongado por decénios ou séculos, em confronto com outros *universos culturais*, integrando conceitos que, como os universos culturais em causa, se detecta terem sido adquiridos ou em recentes exemplos de aplicação de *teorias* tomadas *a priori*, alheias às Obras e ao seu tempo, ou de ideias feitas de *manuais* de há muitas dezenas de anos, que descreviam um mundo medieval e renascentista mais próximos da fantasia do que do conhecimento científico dos factos e da realidade.

B – Sobre a figura de Gil Vicente

Gil Vicente, um nome para identidades plurais, textualmente, pretende apresentar **documentação comprovativa do plural e não palpites**, mas onde não se observa o delinear da *interpretação* que se esperaria de uma *investigação científica*: nem sobre as *fontes de reflexão* se apresenta uma reflexão claramente interpretativa sobre os *dados de facto existentes*.

Entretanto, retoma-se o palpite *dois em um*, ou mais. O desdobrar do homem a fim de purificar as “letras” separando-as das “artes mecânicas”, a visão romântica ampliada. No plural ainda: *Gil Vicente intérprete linguístico...*¹³

Gil Vicente, revela-se o nome de um ser singular

A questão foi muito bem estudada e francamente bem exposta por Braamcamp Freire um século atrás: ...diferenciar o ourives do trovador (dramaturgo) foi uma questão que jamais passou pelo juízo de alguém do seu tempo, quando era hábito distinguir pessoas com o mesmo nome. Mesmo quando no próprio momento histórico lhe foi reconhecido o valor pelas obras de ourivesaria, pelas festas públicas e da Corte, pelas trovas, pela retórica e pelo teatro, e ainda a distinta convivência ilustre na Corte portuguesa, passando por Leonor de Avis, Manuel I e João III, com intervenção na vida pública da cidade de Lisboa, e entre os letrados e o clero, seria natural encontrar (admitamos) senão a obrigatória distinção ao nomeá-los, pelo menos algum comentário sobre a

13 - *Gil Vicente Compêndio*, página: 18.

coincidência do nome. Porém, o único comentário encontrado – *Gil Vicente trovador mestre da balança* – frustrou as expectativas, tornando-se um obstáculo para a *erudição*, que assumiu ser o documento inaceitável para provar o *singular*. Sustenta-se então o *plural* por dois ditos “recibos” onde se encontram “assinaturas” dissemelhantes e diferentes da recém descoberta de Gil Vicente. Cabe-nos agradecer a Maria João Brilhante a sugestão e encaminhamento para o Arquivo Histórico Municipal de Lisboa (AHML), o qual, cumprindo os seus desígnios e dever ético, tem os documentos antigos fotografados e assim disponíveis na Internet, o que nos permitiu a sua análise comparativa com as ditas “assinaturas”, um trabalho há dez anos por realizar.¹⁴

Corrigindo os nossos erros e a sua indução, admitimos que a questão da identidade tem sido mal colocada desde o início. Há que mudar o objecto da pesquisa, porque o objectivo do investigador tem sido induzido, desde o século XIX, em procurar identificar dois ou mais indivíduos num só, partindo do pressuposto da “verdade” plural, porém não existe (nada) nenhum facto, testemunho ou documento, que faça a distinção, ou separe o indivíduo em dois ou mais, o que há, *de facto* de Verdade, é exactamente o contrário, a manifestação da unidade na identidade do ourives com o trovador. Por consequência, o que também há, sim, em termos objectivos, são “escritas” dissemelhantes em documentos autênticos, que escrevem o nome Gil Vicente supostamente como assinatura. Portanto, *o objecto* a investigar é a autenticidade das “assinaturas”, porque nada aponta para dois (ou mais) em um.

Em *Gil Vicente Compêndio* a questão mantém-se exposta como no século XIX, o *dois (ou mais) em um* e, nestes termos, sobre os seus *pontos da reflexão*, afirmamos que (1) não podemos considerar como prova, as *questões* nas Obras ou das Obras, porque não têm saída, não são factos, serão sempre subjectivas; (2) consideramos como prova os factos, inconfundíveis, de que nem os seus contemporâneos nem os descendentes deram conta (nem uma única vez) de mais do que um Gil Vicente na Corte, pelo contrário *assinalaram a dupla actividade do sujeito*; e (3) resta-nos a documentação, de facto *a interpretação da documentação* coetânea pela sua representação de factos. Sublinhamos *A interpretação* como ciência objectiva na procura da verdade única *dos factos*, pois, dos documentos importa confirmar a sua *autenticidade*, e das assinaturas se espera a confirmação do sujeito na *autenticidade* delas.

Objectivamente, *o palpito da identidade plural* requer *a autenticidade da identidade do sujeito das assinaturas*: em dois documentos que apresentem “assinaturas” dissemelhantes da assinatura de Gil Vicente nas actas.

14 - O achamento da assinatura de Gil Vicente nos Livros da Vereação de Lisboa, é conhecido desde 2010, José Camões e João Nuno Sales Machado, “Who’s in a name”, em “*A Custódia de Belém 500 anos*”, MNAA pag. (89-103). Todavia o achar não conduziu a qualquer investigação, ficando por realizar o reequacionar os dados e interpretar os resultados.

Embora não tenha sido, nem seja, nossa (pré)ocupação a pesquisa biográfica, e não seja este o lugar mais apropriado para o assunto, é importante deixar aqui assinalado o que consideramos fundamental: a necessidade da análise objectiva dos documentos. E pelo *Gil Vicente Compêndio* foi perdida uma boa oportunidade de a efectuar. Preferiu-se o discorrer com a argumentação actualizada do passado, – onde sobressaem as opiniões herdadas e tornadas inquestionáveis – assim, sem que se tenha dado a perceber *o objecto* dos *textos* de documentos tão objectivos na sua literalidade, como são os dois ditos “recibos”.

A objectivação dos fenómenos é essencial para uma análise científica. Aqui, os objectos que concretizam os fenómenos estão expressos nos documentos e são lidos no seu sentido literal e muito objectivo, uma leitura extremamente mais fácil, que a leitura de uma simples poesia, um poema, ou que a leitura mais complexa de uma obra dramática (que não se fundamenta apenas no seu texto). Portanto, bem antes de avançarmos para interpretar textos no domínio das Artes, e até antes de tentar ler simples metáforas, havemos de saber interpretar textos mais simples.

Como ainda sucede em Portugal, o parentesco definia as aptidões nas funções e a vocação para os cargos públicos, e até a sua propriedade, tal como era uso, e ainda é, os filhos herdarem as profissões paternas. Porém, os documentos em causa, sobre valores e dinheiro, não são comprovativos das identidades dos sujeitos, senão do valor contabilístico de que os pagamentos em dinheiro, e em espécie, foram recebidos por alguém que “assinou” os documentos – ilibando o pagador – deixando-nos na dúvida pertinente, não sobre a verdade dos documentos, do sujeito ou do seu objecto (contábil), mas sobre a autenticidade na identidade do sujeito das assinaturas. Pela grafia, pelo sentido do próprio texto, em si mesmo ou pelo seu apontar a terceiro, em cada documento gera-se a suspeita da autenticidade da “assinatura” pela dúvida da identidade do recebedor.

O documento mais complexo, o dos vinte mil réis para o casamento da irmã Filipa Borges em 1515, é composto por dois papéis, um deles supostamente assinado por Gil Vicente. E estes dois papéis constituem exemplos significativos, dignos de destaque na História do universo contábil e financeiro, da prática de instrumentos de crédito e do papel-moeda, cujo estudo por si só podia ser objecto, senão de um doutoramento ao nível dos actuais, pelo menos de um artigo publicado em revista científica da especialidade. Os dois papéis estão disponíveis pela Internet, em fotografia digital,¹⁵ constam do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ambos constantes do Corpo Cronológico, na Parte II, maço 60: o primeiro¹⁶ Doc.144 e o segundo Doc.152. Apresentamos a seguir a nossa interpretação científica pelos resultados da sua análise objectiva.

15 - <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=3794953>

- <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=3794961>

16 - Este (Doc.144), embora transcrito, não foi referenciado no *Gil Vicente Compêndio*.

O primeiro (papel) documento é o mais importante, a *Carta mandado* de el-rei Manuel I, que na sua literalidade objectiva constitui uma *Letra* (dita de *Câmbio*, instrumento de crédito) para ser descontada na sisa do pescado e madeira.¹⁷ Uma *Letra* (*Carta mandado*) serve para alguém com créditos a haver e sem liquidez resolver o pagamento imediato de uma dívida, no caso, um compromisso assumido pelo rei perante Gil Vicente, uma dívida documentada por um alvará de lembrança do ano anterior.

Com a *Letra* o rei pagou de imediato (a *Letra* foi moeda de pagamento), e por isso o documento da dívida de el-rei foi roto (rasgado, destruído), na sua presença e do vedor da fazenda, pela *Letra* Gil Vicente *de facto recebeu* o respectivo valor, o rei cumpriu o compromisso assumido.

A *Letra* foi emitida à *Ordem de*, pois afirma: *deis a Gil Vicente*. Com um pormenor (talvez jurídico), para ajuda do casamento de Filipa Borges sua irmã (e este pormenor vai ser assinalado em mais situações), o que poderia implicar (?) a cessão do direito sobre o crédito, ou o pagamento de uma dívida de Gil Vicente, ou de Filipa Borges pelo seu casamento.

Deste modo, se no verso da *Letra* não encontramos a assinatura de Gil Vicente, nem a de Filipa Borges, então a *Letra* foi usada sem a assinatura do “*endosso*” destes. Por tradição, ou porque o rei era sacador e “sacado”, porém, *um facto é certo, a Letra circulou como moeda por diversas mãos*, como se vê pelas assinaturas no verso. Todavia, a forma jurídica do endosso não seria a actual (talvez nem o termo existisse), embora *a prática* se aproxime da actual, pois a *Letra circulou* bem mais que as *Cartas mandado* de Afonso de Albuquerque, muitas delas endossadas.¹⁸

Gil Vicente ou a entregou em branco à irmã, ou da mesma forma se serviu da *Letra* por *moeda*, tal como el-rei a ele, pagando uma dívida do casamento da irmã (a sua *finalidade*). Porque as assinaturas no verso do Doc.144, a *Carta*, poderão dizer: (1) que a *Letra* foi avalizada por vários avalistas conhecidos do mercado (rua Nova) ou da banca, que com o seu aval responderam pela autenticidade e garantiram o valor exacto registado na *Letra*; o que no caso seria menos necessário (um aval dado ao rei?); ou (2) o mais provável, que a *Letra* circulou em cadeia para diversos pagamentos (resolvendo dívidas a muitos), e que foi sucessivamente *endossada em branco* (por tradição), que foi usada como se fosse papel-moeda, ou um cheque “visado” ao portador, no valor de vinte mil réis.

Por necessidade de rigor neste tipo de documentos, ao indicar o beneficiário (tomador), se houvesse, para el-rei, ou para o vedor da fazenda – na Corte, conhecido em Lisboa – mais que um sujeito de nome Gil Vicente, este teria de ser bem identificado, com algo mais além do seu nome, espe-

17 - O uso do termo *Letra* (Lettera) é posterior, na época usava-se a *Carta mandado* (*madato*, italiano), donde o termo ainda usado: *Letra*. No entanto, as características deste *mandado*, são na prática as mesmas de uma *Letra* da actualidade, até na forma muito semelhante do endosso. Seria bastante a assinatura no verso (ou nem isso).

18 - Encontrar-se exemplos de *endosso*, citados em *Cartas de Afonso de Albuquerque, Documentos elucidativos*, Tomo 5 - Bulhão Pato, Academia das Ciências de Lisboa.

cificando qual deles era o tomador da *Letra*. A circunstância de se referir a seguir a irmã pelo nome dela, já não se integra no contexto da identificação do sujeito, constituindo uma outra sequência. Assim o transcrevemos:

Dom Manoel, per graça de Deos rei de Portugal e dos Algarves, daquém e dalém mar, em África senhor da Guiné etc., mandamos a vós, recebedor da sisa do pescado e madeira e ao escrivão desse ofício, que do rendimento dela deste ano passado de quinhentos e 14 deis a Gil Vicente vinte mil réis de que lhe fazemos mercê pera ajuda do casamento de Filipa Borges sua irmã, de que tinha um nosso alvará de lembrança, que foi roto perante nós, vós fazei-lhe dele muito bom pagamento, e per esta carta com seu conhecimento vos serão levados em conta.

Dada em Lisboa aos 21 dias de Setembro, el rei o mandou por dom Pedro de Castro de seu conselho e vedor de sua fazenda.

António Fonseca a fez, de mil 515.

Dom Pedro de Castro

[Em pé de página:]

20 mil rs a Gil Vicente de que lhe vossa alteza fez mercê pera casamento de Filipa Borges, sua irmã, de que tinha um alvará de lembrança, que foi roto.

[...] *na Casa da Madeira e Pescado (do ano passado.*

Especificando a nossa análise do documento na sua redacção literalmente formal e rigorosa: o **sacador** bem identificado (o rei, pelo vedor da fazenda), a ordem dada ao **sacado**, um seu **devedor** (mandamos a vós, recebedor da sisa, e ao seu escrivão), a **descrição objectiva**, que do crédito (da verba que o sacador tem a haver da sisa do ano anterior 1514) **deis** ao **tomador / portador**, nome da pessoa *à ordem* de quem deve ser paga a *Letra* (à ordem de Gil Vicente), a **quantia exacta do saque** (a pagar 20 mil réis), com um fim destinado (possibilidade de **cessão** ou previsível **endosso** a Filipa Borges, para ajuda do seu casamento), servindo de pagamento do assumido compromisso (**dívida**) do rei num alvará de lembrança que foi **destruído** (roto) na sua presença e do vedor da fazenda e, portanto, agora resolvido por esta *Letra*. O rei aponta a **aceitação** do saque, pois o pagamento será levado em conta na sisa, o comum neste tipo de *Cartas*.

A anotação em pé de página além da repetição da *Ordem de pagamento*, indica o **lugar** onde o **desconto** da letra deve ser realizado: *na Casa da Madeira e Pescado*. Enquanto que a expressão “do ano passado” surge como **uma ressalva** (que completa o texto), porque devia estar intercalado em: **alvará de lembrança do ano passado, que foi roto**; assim como a **ressalva** mais acima “de mil 515”, a seguir a *António Fonseca a fez.*, devia figurar a seguir à data *21 dias de Setembro de mil 515*.

Se a anotação que atrás referimos foi feita posteriormente, na Casa da Madeira e do Pescado, e assim nos parece, pode tratar-se do **aceite** (como uma tomada de conhecimento) caso tenha sido feita pelo **aceitante** João

Manuel, o recebedor da sisa em causa, ou pelo seu escrivão, sabendo-se que hoje o aceite se regista na parte anterior do documento. Não se encontra assinado porque, na verdade, nem seria necessário “este aceite” por se tratar uma ordem do rei, numa *Carta mandado (Letra)* em que é sacador e, por último o próprio “sacado”, não tem qualquer recurso.

No verso da *Carta mandado (Letra)* contam-se seis ou sete¹⁹ assinaturas diferentes – nenhuma de um Gil Vicente – e duas delas são precedidas de uma abreviatura que nos parece ser “r-da” ou “r-do” para designar “recebido” (por suposto), e depois seguidas por um grafema quase vertical (indecifrável). Talvez porque quem recebeu a *Carta* como pagamento daquele valor, assinou-a no verso (*in dorsum*) assim comprovando o *saldar da dívida*. Para Gil Vicente a destruição do *alvará de lembrança* terá sido o suficiente e, depois, exercendo o mesmo direito, a usou como papel-moeda. *De facto* o que verificamos pela observação do documento é o uso da *Carta mandado* como forma de pagamento – o seu uso como moeda – do valor apontado e, portanto, transferindo o receber efectivo (desconto da *Letra*) a qualquer portador da *Carta*. Assim o terá entendido Gil Vicente rasgando o alvará.

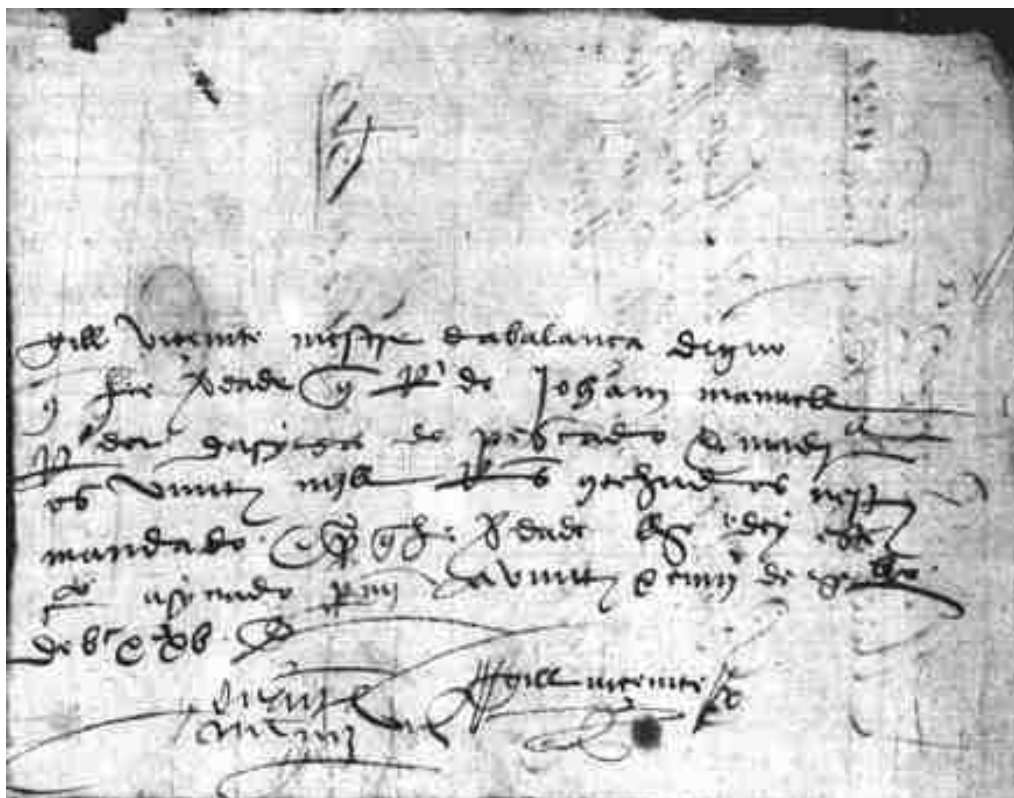
A *Carta mandado* é um documento importantíssimo para a História do dinheiro em Portugal, por demonstrar a existência (prática) deste tipo de instrumentos financeiros em 1515, mais, provando o uso corrente do que se veio a chamar o *endosso em branco*, bem comprovado pelas assinaturas no verso da *Carta*, um exemplar de el-rei Manuel I, o rei da pimenta.

Trata-se de uma *Carta (Letra)* cujas características vieram conformar – pela tradição – a prática actual configurada na forma de lei, as quais em resumo nos dizem que: o crédito contido numa Letra vale exactamente o que está escrito na sua literalidade, constituindo uma informação completa e muito precisa do direito nela incorporado, o que permite o livre movimento da quantia definida desde o portador da Letra – passando por «várias mãos» pela possibilidade do seu *endosso* sucessivo – até àquele que a apresentar a desconto ao devedor (sacado) na data da sua resolução [data do pagamento da sisa do ano anterior]. Acresce que o sacado [recebedor da sisa] não precisa de conferir se o tomador (portador) da Letra é ou não o legítimo titular do direito, pois ao proceder ao pagamento da Letra ao portador, *o devedor (sacado) fica totalmente desonerado de todas as obrigações decorrentes da Letra, não lhe podendo ser exigido que pague outra vez a Letra por eventualmente ter pago à pessoa errada.*²⁰ O sacado está (estava) seguro de não ser penalizado por pagar a terceiro, um facto que o *recebedor da sisa* podia desconhecer em 1515, e na falta da assinatura de Gil Vicente na *Letra*, pela dúvida da sua garantida segurança, ter dado *origem* ao documento que a seguir se apresenta.

19 - Em dois registos juntos, na zona central (esquerda), parecendo assinaturas de uma entidade, poderá ser a discriminação da pessoa a quem se *endossa* (?) a *Letra*.

20 - Insolvência Advogados, Fátima P. Moura. <https://www.advogadosinsolvencia.pt/>

Porque, é *exclusivamente* neste contexto, tendo em conta a evolução e que a formalidade do *endosso* não era a de hoje, que deve ser analisado o dito “recibo” de Gil Vicente de 1515, porque não há qualquer dúvida que o documento se refere a esta *Carta mandado (Letra)*. O dito “recibo” encontra-se arquivado no Corpo Cronológico, na Parte II, maço 60, Doc.152, e assim o transcrevemos (lendo a caligrafia cortesã, cursiva ou processual) seguindo o que nos parece nele constar, confrontando a corrente transcrição – *é / conteúdos / é* – isto é, os 20.000 réis não estão *conteúdos*, são *conferidos* (exactamente dados), e que: *foi verdade*.²¹ Porém, seja qual for a leitura paleográfica correcta, ela não interfere com a interpretação do documento no contexto do seu estatuto no universo contábil em causa.



Lisboa, Torre do Tombo (digital) - Doc.152...
<https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3794961>

[Destaque-se o tipo de linguagem e de abreviaturas da escrita – *contábil*]

gill Viçente mestre dabalança diguo q **foi** v[er]dade q r- de Joham mannoele r-dor dasisa do pescado e madeira os vinte mill r-s **conferidos** neste mandado. E p q **foi** v[er]dade lhe dey este to [conhecimento] asinado p my a vinte e cinco de setembro de 515.

/ gill viçente /
 Duarte nunez

21 - As letras “p” e “q” têm um traço por cima para indicar a sequência subtraída da palavra, traço que é executado por um gesto circular pela esquerda.

Gil Vicente mestre da balança digo que foi verdade que recebi de João Manuel recebedor da sisa do pescado e madeira os vinte mil réis conferidos neste mandado. E por que foi verdade lhe dei este conhecimento assinado por mim a vinte e cinco de Setembro de 1515.

Note-se a linguagem da redacção e a simbologia usada (r-recebe, r-réis, _to-conhecimento) mostrando um texto escrito por profissional do contábil. Veja-se a repetição: “digo que **foi** verdade”, e “porque **foi** verdade **lhe dei** [dei, é passado] este conhecimento [a João Manuel, ou ao rei?]”.

A assinatura Duarte Nunes está feita numa escala maior que o texto. Uma observação atenta permite ainda verificar que quem “assinou” (gil vicente) no documento, foi quem o escreveu (porque a letra é a mesma do restante texto). No início usou letra maiúscula no V de Vicente e na dita “assinatura” usou só letra minúscula. Uma observação atenta da grafia, comparando-a com a do pé de página da *Carta mandado*, pode demonstrar que foi escrito pelo mesmo indivíduo, considerando que a escrita em pé de página com uma pena, resulta mais difícil de controlar. Mas seja o caso ou não, o “assinado gil vicente” foi *redigido* e escrito por alguém ao serviço (contábil) do recebedor da sisa da Casa da Madeira e do Pescado, elaborando assim um justificativo do *desconto da Letra*.

Sabemos que nenhum Gil Vicente descontou a *Letra* (21 Set) pela existência de *várias assinaturas* no verso da *Carta mandado*, o que constitui prova suficiente do facto, porque um último portador (Doc.144) a terá descontado ao quinto dia (? 25 Set). O que prova que nenhum Gil Vicente assinou o dito “recibo” (Doc.152), e a simples “necessidade” da existência deste documento comprova (de novo) que Gil Vicente não assinou a *Letra*.

O documento assume importância, pois quem o escreveu não esconde que o “assina” escrevendo *gill viçemte*, e teve o cuidado de deixar isso registado, não alterando a sua letra e usando “uma representação paleográfica de aspas”, ao colocar duas linhas quase verticais antes, e outras duas linhas quase verticais depois da dita “assinatura”, no que se tem confundido e considerado ser a de Gil Vicente. Porém, em muitas «*assinaturas*» da época, linhas quase verticais e na mesma disposição são comuns.

Restará explicar a *natureza* do documento (Doc.152), o que se espera de uma análise por historiador competente em direito comercial, pois será uma nota contábil integrada no contexto da *Letra* (uma extensão?). Seja nota de desconto, simulação de recibo, ou combinação destes, foi criado com, ou após, o desconto da *Letra* na Casa da Madeira e Pescado, para justificar que Gil Vicente recebeu os 20.000 réis. Em suma, o documento – que de facto **registra o desconto da Letra** ao quinto dia – pode ter sido criado para **colmatar** a ausência da assinatura de Gil Vicente no verso da *Letra* e, assim sendo, repetimos, a sua existência melhor comprovar que Gil Vicente o não assinou (cinco dias depois) nem assinou a *Carta mandado*, quando seria de esperar que a assinasse no verso com o “endosso de

então” (se não era tradição entregar sem assinar), isto é, com aquela abreviatura que antecede duas outras assinaturas, cujo sentido parece ser, que: quem a tomou por pagamento, a assinou (recebido), usando-a depois como forma de pagamento de uma dívida sua, repetindo-se a operação de mão em mão. Contudo, pode lá estar a assinatura de Filipa Borges...?

Sublinhe-se que, pelo dito “recibo”, o Gil Vicente da *Carta* é o mesmo *mestre da balança*, o ourives da rainha Leonor, nomeado em 1513 e, portanto, certamente aquele procurador dos mesteres que assina as actas que se encontram nos fólhos 56v a 59 do Livro 4 da Vereação de Lisboa.

A avaliar pelas assinaturas no verso, a *Letra* **circulou** bem quatro dias em Lisboa em Setembro de 1515, um período deste mesmo ano de grande escassez de recursos financeiros, pela primeira prestação da oferta ao Papa de 153 mil cruzados a pagar em três anos, da Bula da Cruzada, do *desastre de Mamora* (Agosto 1515), pela dispensa das terças dos dízimos, pelo saqueio para as comendas novas e a venda coerciva de indulgências com a chegada a Portugal do legado do Papa, António Pucio Florentino.

Gil Vicente depois da denúncia feita com extrema ironia na acção dramática da peça *Exortação da Guerra* (Junho de 1515), conseguiu obter do rei uma *Letra* e assim divulgar pela cidade de Lisboa o estado lastimável das finanças públicas. Seria perfeito identificar as assinaturas e percorrer as contas (contabilidade) dos que assinaram a *Letra* realizando o seu percurso, mas isso daria para um doutoramento em história.

No caso do documento de 1535 trata-se de um adiantamento sobre o salário de Gil Vicente. Devemos observar que os pagamentos de salários, ou de verbas enquadráveis e registadas no contábil legal pelo empregador, não implicavam a assinatura de um recibo por parte do recebedor. Seria também o caso a que se refere o documento de 1535, portanto, em princípio, “este recebimento em espécie”, não necessitaria da presença nem da assinatura de Gil Vicente, se não fosse o caso, excepcional, de se tratar de uma antecipação do pagamento, de facto um saque sobre o seu vencimento, *por conta do que no dito ano de mim há d’haver de sua vestiaria*.

Assim, este acto consistiu numa operação de tesouraria: o tesoureiro Manuel Velho “*meteu um vale de caixa*”, ou para retirar uma quantia de imediato, atendendo ao rei (reter liquidez a seu favor) que se desfaz de mercadoria no valor correspondente (vestes, móveis, algo com peso: 8.000 réis, equivalente a três meses de salário), ou, por despacho do rei, atender a uma necessidade em mercadoria do assalariado (ou de um seu filho). Um *vale de caixa*, para o tesoureiro, seria algo vulgar, mas não seria hábito assinar um recibo a quem recebe salário, donde se justificaria a ausência do *velho* Gil Vicente (Agosto 1535) já com dificuldades em arcar com o peso da mercadoria. O sucedido não será possível reconstituir.

Em 2008, confrontámo-nos com o referido “recibo” de 1535, e verificámos que há uma anotação para a qual avançámos a justificação de que

o assinado Gil Vicente teria sido feito pela mão de Belchior,²² agora, com a perspectiva do documento contábil, compreendemos melhor a forma do texto redigido pelo tesoureiro (Manuel Velho) e, pelo sentido do texto em pé de página – *por seu filho Belchior Vicente* – o recebedor da mercadoria terá sido Belchior. Porque esta referência a Belchior não se enquadra de outro modo, e não faz outro sentido senão justificar ter sido ele o sujeito recebedor da mercadoria e a escrever Gil Vicente no lugar da assinatura.

Verifica-se pela forma da linguagem, pela redacção e simbologia, que foi o tesoureiro quem escreveu: ***Recebeu Gil Vicente de Manuel Velho, tisoureiro, estes oito mil réis em mercaderia.*** Trata-se de uma declaração de quem saca *estes oito mil réis* da “caixa” e entrega a mercadoria: um ***vale de caixa*** cumprindo o despacho de el-rei. Aspão Pires ajudando com a mercadoria foi testemunha da sua recepção por Belchior.

E por não ter sido o próprio Gil Vicente a receber e “assinar”,²³ obriga à anotação de ***uma ressalva*** do tesoureiro, porque a caligrafia é a sua. Que diz exactamente: ***oito mil réis no tesouro a Gil Vicente de sua vestiaria deste ano de 35. Por seu filho Belchior Vicente.*** No caso, a ***ressalva*** do primeiro texto – primeira nota de Manuel Velho – já não cabia ser escrita na sequência do mesmo porque o documento estava fechado: ***por Jorge***

22 - Em: *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*, Publicação de 2008. Imagem do documento em www.gilvicente.eu/autor/biografia.html

23 - Observando as assinatura de Gil Vicente nos Livros da Vereação de 1515, verificamos que Belchior (em 1535) tentou imitar de memória (de infância, de juventude e vigente) a assinatura do seu pai (Gil Vicente ourives, procurador dos mesteres em 1515).

As assinaturas são do ourives (mestre da balança), e o documento de 1535 com a imitação de Belchior, só se pode referir ao mestre de retórica das representações (dramaturgo). Além das diferenças, é importante ***saber ver as semelhanças***, pois são evidentes os sinais gráficos que apontam para a ***fulhada*** imitação feita de memória (de uma assinatura de Gil Vicente de entre 1520-35, senão como a de 1515). O ***conhecimento científico*** começa pela ***observação***, no caso, a observação das diferenças nas semelhanças e vice-versa. Observe-se:



À esquerda duas assinaturas de Gil Vicente em 1515. Em AHML, Livro 4 da Vereação, fólios 57 e 56v (existem outras semelhantes nos fólios 58, 58v, 59...).

À direita a imitação feita de memória por seu filho Belchior em 1535.

Note-se a presença de vários elementos gráficos que compõem a assinatura: A cruzeta sobre ‘gill’, o ‘te’ pronunciado no final, os dois traços sobre as letras, que em 1515 eram leves linhas rectas e, no rabisco gestual final, o gesto espelhado na memória (um erro comum na imitação de memória de um gesto alheio, muito mais frequente nas crianças). Belchior não abreviou Vicente, e abreviou ‘gil’ com a cruzeta (sabia e lembrou-se que havia abreviaturas). Destaque-se a insegurança gestual de Belchior, pela sua tentativa de imitar o que é *gesto*.

de Figueiredo Correa. Pelo que *a ressalva* referente ao assinante foi feita posteriormente pelo tesoureiro em pé de página.

Lê-se, na *ressalva* de pé de página, que os *oito mil réis, na sua liquidez* (para o tesoureiro), *se mantêm no tesouro*, são poupados este ano *na vestimenta a Gil Vicente*, porque esse valor já foi pago em mercadoria entregue a Belchior. O *vale de caixa* vai lembrar a Manuel Velho que, do salário de Gil Vicente, lhe ficam *oito mil réis no tesouro*. Tal como ele escreveu.

Portanto, revela-se o ser singular em Gil Vicente. Ponto final. No caso em causa, nada mais há *a argumentar* com estas “assinaturas”.

Entretanto, no *Gil Vicente Compêndio*, apresenta-se uma recusa tácita da prova (pretensão científica) pelo documento que objectivamente identifica o trovador no mestre da balança, e, embora por vezes se possa entender a opinião do singular, na sua estrutura e construção desenvolvida, o artigo pressupõe o objectivo da prova da identidade plural, porém, sem ter procedido – *de facto* a uma *investigação científica* – à análise objectiva dos documentos.

O artigo não inclui nas suas três *fontes de reflexão*, a propriedade familiar dos cargos ocupados e, conseqüentemente da sua alienação, heranças, etc., o que era comum na época, como também não inclui a análise objectiva da descendência de Gil Vicente.

O estudo de Agostinho Ferreira Gambetta, *Gil Vicente Moedeiro*, incluído na bibliografia de Constantin Stathatos (à parte os comentários, é uma bibliografia rigorosa e honesta quanto ao *estádio actual da pesquisa*), embora espere por melhor investigação que o confirme, é importante para compreender as redes familiares dos homens da Casa da Moeda. Até a possibilidade de Melícia Rodrigues – mãe de Paula, Luís e Valéria – ser irmã de Diogo Rodrigues (o mais novo), ourives da Infanta Isabel, e, o segundo casamento de Gil Vicente ter sido realizado com a venda do cargo de mestre da balança ao seu cunhado, que assim entra ao serviço da Casa da Moeda, porque (como noutros casos) o recrutamento era feito entre familiares.

Segundo a interpretação de Gambetta, a Gil Vicente foi-lhe atribuído o cargo de mestre da balança, porque seria familiar (tio?) de Miguel ainda menor de idade, o qual herda o cargo do pai: Fernão Gil. Na verdade, a interpretação de Gambetta está correcta quando afirma que Gil Vicente não poderia vender o cargo de mestre da balança, de que não era o proprietário, se não fosse familiar e tutor de Miguel e sem a garantia deste de segurança pela propriedade. O casamento de Gil Vicente com uma irmã daquele a quem vende o cargo seria, ao mesmo tempo, pelo laço familiar adquirido, a garantia para Miguel do seu direito, um direito que ainda assim sempre ficou exarado.

A inscrição “*Gil Vicente trovador mestre da balança*” – um cargo menor em relação ao estatuto de Gil Vicente na Corte – surge muito natural, pois

outros da Casa da Moeda, como Garcia Moniz, André Pires, Pedro Homem, eram gente da Corte e poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Por último, *Gil Vicente intérprete linguístico* constitui apenas **um palpite desditado**. Não afirmamos que a língua de Ormuz lhe fosse desconhecida (houve gente da Moeda que serviu na Índia, como Bastião Rodrigues), mas o palpite colapsa porque a venda do cargo do ofício da língua de Ormuz, não implica, não confirma, nem afirma ser ele um intérprete da língua, mas apenas o proprietário do *Ofício*, e a propriedade pode ser explicada de forma muito simples: senão pela oferta ou compra, no caso são argumentos pouco aceitáveis, pela posse da propriedade do cargo (e eventualmente, a posse de algum caderno de vocabulário, tipo dicionário fonético) pela herança na morte de seu filho Gaspar Vicente, o qual serviu Afonso de Albuquerque na Índia.

Para explicar *a interpretação* do documento, permitam-nos um desenho do exposto por Braamcamp Freire – porque alguns ainda o não entenderam – quando implicitamente afirma que Gaspar Vicente não podia ter dois pais biológicos, recorrendo a Afonso de Albuquerque, porque este tinha de conhecer bem, todos os que conviviam na Corte portuguesa com o nome Gil Vicente.

Afonso de Albuquerque privou com a Corte portuguesa de el-rei Afonso V, onde foi educado e participou em batalhas, depois serviu João II e, em 1503, era já um homem da maior confiança de el-rei Manuel I, partiu para a Índia com Tristão da Cunha em Maio de 1506 – e, possivelmente, levando o jovem Gaspar como seu pajem – e lá morreu em 1515. Portanto, para Albuquerque referir *o filho de Gil Vicente* em carta dirigida a el-rei Manuel I, tinha que ter conhecido muito bem Gil Vicente e este seu filho na Corte portuguesa (um conhecer consolidado no remetente e no receptor), pois ao remeter a *Carta XLI*,²⁴ espera que quem a vai receber (Carta a el-rei Manuel I) veja o sujeito referido (o filho), na simples identificação do nome do pai.

Gil Vicente trovador conviveu na Corte de João II²⁵ e sua mulher Leonor (irmã de Manuel I) e, como ourives tinha que ser, já em 1506, **uma referência impar para quem escreve (1513) e para quem vai ler a carta**: Albuquerque e o rei tinham de o(s) conhecer muito bem, como o ourives de Leonor (rainha velha) pelas suas qualidades, a quem foi entregue em 1503 o ouro para a Custódia, pois Manuel I não entregaria a qualquer ourives aquela obra sem lhe conhecer as qualidades, pois sabemos que esteve para encomendar obras de ourivesaria a Leonardo da Vinci, e o caso do ouro de Quiloa foi tão propalado por cronistas e outros que, se não foi entregue ao ourives em cerimónia espe-

24 - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo I. Pag. 199.

25 - Sabemos que o dramaturgo conviveu na Corte de el-rei João II de Portugal, pois ele comprova-o no *Auto Pastoril Castelhana*.

cífica (e a sua entrega por Vasco da Gama ao rei foi), foi bastante divulgado na Corte onde permaneceu latente o destino do ouro e para quê, mais além do ano de 1503; assim também tinham de o(s) conhecer muito bem, como o dramaturgo (desculpem, o trovador), que além de ter escrito e cantado trovas, criava e representava espectáculos de teatro, em 1502 (*Visitação*, e *Pastoril Castelhana*), 1503 (*Reis Magos*, e *Quatro Tempos*), 1504 (*São Martinho*) e em Março 1506 (*Pregação de Abrantes*). Portanto, Gil Vicente (ourives da rainha velha) estava realizando novo percurso na Corte, como autor e actor de representações, que, assim, necessariamente tinha de ser bem conhecido de todos os que a frequentavam – Afonso de Albuquerque entre Abril de 1503 e Julho de 1504 esteve na Índia (escapou-lhe *Quatro Tempos* no Natal de 1503) – logo, era impossível que Afonso de Albuquerque desconhecesse, e não estivesse presente ao espectáculo da apresentação em Abrantes do *Sermão* pelo nascimento do infante Luís em Março de 1506, na presença de el-rei, dois meses antes de partir para a Índia.

Deste modo, como ourives, tanto como dramaturgo, tinha de ser muito bem conhecido de Albuquerque, tanto como do rei.

Acrescente-se ainda que, além de Afonso de Albuquerque, mais gente na Índia²⁶ sabia quem era Gil Vicente e o seu filho, pois havia vários homens de nome Gaspar, como se constata nas Cartas de Afonso de Albuquerque, mas este era identificado em relação a terceiros como *o filho de Gil Vicente* (o que servia comumente de identificação), pois há um mandado de um capitão de Goa datado de 1517 mandando executar uma sentença que assim o identifica, um mandado que não interessaria ao rei de Portugal.

Em 1515 Gaspar Vicente era escrivão da galé *Santa Cruz*, ao serviço entre Ormuz e Goa, do qual chegaram até nós alguns assentos de mercadoria por ele assinados,²⁷ porém, já em Dezembro de 1513 Gaspar acompanhava o intérprete tradutor (*ofício de língua*) João Navarro por despacho de Albuquerque, que conhecia bem o jovem (possivelmente desde criança) por ser filho de Gil Vicente. Entre 1507 e 1518, Gaspar Vivente não só terá adquirido o saber da língua de Ormuz (que talvez fosse necessário para o escrivão de uma galé comercial) como poderia ter organizado um caderno com o vocabulário, ou de alguma outra forma ter alcançado ou adquirido o cargo de língua (intérprete tradutor), pois, o valor do cargo que ocupava em 1513-1514 (anos antes de o vermos como escrivão da galé) estava muito próximo do valor do cargo de intérprete tradutor (*ofício de língua*), como se verifica no assento escrito pelo

26 - De 18 de Março de (1517) 1518, há um mandado do capitão de Goa, Goterre de Monroy, referindo Gaspar Vicente como: "...o filho de Gil Vicente". Brito Rebelo, *A propósito de Gil Vicente*, Boletim segunda classe da Academia das Ciências de Lisboa, vol. X.

27 - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo VI. (ex. pag.326)

escrivão da feitoria de Goa, relativo aos pagamentos de 21 de Janeiro de (1513) 1514 (mais de quatro anos antes de Gaspar regressar a Portugal):

*...por este vos mando que dêis a Diogo Fernandes e a João Navarro trinta e cinco pardaos de mantimento de dois meses que lhe mando dar para despesa daqui a belagate homde está o Sabaio onde agora o envio por embaixador – a saber – a Diogo Fernandez a razão de cento e vinte reais por dia e a Navarro sessenta e **um homem** a quarenta, e por este assento... (assinado) Afonso de Albuquerque.²⁸*

Sabemos que este “**um homem**” referido pelo escrivão no assento é Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente, pela *Carta XLI* de Afonso de Albuquerque, de 4 de Dezembro de 1513, a El-rei Manuel I. Cartas que na verdade são relatórios, mais como crónicas, escritas (algumas no mar) quase diariamente (tipo diário de bordo) e enviadas com frequência:

...despachei Diogo Fernandez, adail de Goa, e com ele João Navarro por língua, com os mensageiros do Sabaio sobre os apontamentos de paz que queriam () e mandei com Diogo Fernandez e João Navarro o filho de Gil Vicente, e dei-lhe em cavalgaduras e vestidos, suas despesas...²⁹

Note-se que Afonso de Albuquerque, teve o cuidado de na carta identificar o Diogo Fernandez como o adail de Goa, porque havia um outro Diogo Fernandez, que era um distinto marinheiro também por vezes mencionado em cartas e assim identificado. Gil Vicente não! Pois essa situação nunca se lhe colocou, nem a ele, nem ao rei, nem a ninguém. Como quando Manuel I, por mais de uma vez, se dirige aos vereadores, procurador e procuradores dos mesteres, sobre a Entrada em Lisboa em 1521: nem a estes nem ao rei se coloca o problema da identificação do referido Gil Vicente senão pelo nome.

Como se observa, enquanto Gaspar recebia 40 reais por dia, o intérprete tradutor recebia então 60, mas o adail 120. A diferença de salário entre Gaspar Vicente – aquele “*um homem*” – e João Navarro (em 1513-14), apesar de grande não era significativa se a compararmos com o salário do adail. Portanto, o ofício de língua não constituía um patamar que não pudesse ter sido alcançado por Gaspar bem antes 1518, até porque a escrita dos assentos de 1515 por Gaspar Vicente evidencia uma qualidade bem acima de outros, e além disso ele pode ter comprado o referido *Ofício* (com alguns apontamentos de vocabulário) tempos antes do seu regresso a Portugal como meio de transferir valor. Note-se que os assentos da galé implicam a contabilidade e, natu-

²⁸ - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo V. Pag. 512.

²⁹ - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo I. Pag. 201.

ralmente, para as suas andanças como escrivão da galé *Santa Cruz*, também necessitava do conhecimento efectivo da língua de Ormuz.

Os palpites sempre tiveram (e ainda hoje têm) um papel muito importante nas descobertas científicas e tecnológicas, pois, muitas vezes o problema é mesmo a falta de bons palpites, e o espírito científico moderno deve muito a um palpite que por si próprio se impôs contra o empenho excessivo no plural. Referimo-nos à conhecida *navalha de Ockham*. O palpite de Guilherme de Ockham pelo qual **observou a realidade**, concluindo: *as pluralidades não devem ser postas sem necessidade (pluralitas non est ponenda sine neccesitate)*.

Avançámos com **a interpretação** fundamentada nos dados actuais do conhecimento (de factos, bem como de documentos), pois cabe à Ciência explicar realizando **a interpretação** sustentável, até porque o **trovador mestre da balança** pertence ao tempo de Gil Vicente, e, no **estádio actual da pesquisa, o tocante (senão patético) palpite dois em um** ainda não passou disso, de um palpite criado no contexto ideológico e cultural do século XIX, ao qual pertence, e há muito (por Braamcamp Freire) ultrapassado. Todavia, é ainda este serôdio e malgrado palpite, remanente, que constitui o fundamento essencial do *Compêndio* quanto à figura de Gil Vicente.

2º. Tema: *As Barcas...*

Após a nossa publicação de Março de 2018 de «*Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno, a interpretação -I*», e relativamente ao mesmo tempo que publicava o seu compartilhado «*Gil Vicente Compêndio*», José Augusto Cardoso Bernardes publicou um artigo na revista *Criticón* nº.134, 2018, reproduzido em [journals.openedition.org](https://journals.openedition.org/criticon)³⁰ *Criticón, Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*, em 20 de Dezembro de 2018, com o título: ***As Barcas, de Gil Vicente, cinco séculos depois***.

Como decorria a escrita do presente volume sobre o *Auto das Barcas*, tornou-se obrigatório lermos o artigo com toda a atenção e, depois de algumas leituras completas e em confronto com a bibliografia apontada, concluímos que o artigo não ultrapassa o exercício sobre aquilo que o autor leu na referida bibliografia (cuja listagem não nos deixa mentir), constituindo uma repetição do mesmíssimo saber de uma erudição alheia à investigação científica sobre o *objecto Arte*, expondo um saber próprio de uma época e de um universo cultural de há bem mais de meio século, e (numa excepção), por um pormenor que compara a “oferta” do Onzeneiro ao Diabo no diálogo de *Inferno*, com a de Everyman à Morte na peça *The Summoning of Everyman*, o autor pretende

30 - O referido artigo foi recebido pela revista CRITICÓN em 05/07/2018 e aprovado em 05/11/2018. <https://journals.openedition.org/criticon/4831>

acrescentar esta às mais tradicionais fontes de Gil Vicente. E terá sido esta a única referência de agora.

Sempre há coisas do diabo, as coincidências afinal acontecem. Pois no final de 2017 escreviamos, e publicámos (Março de 2018), «*Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno, a interpretação -I*», e em nota de pé de página:

(Nota) 21 - Gil Vicente podia ter tido conhecimento da peça produzida em 1510 em Inglaterra, *The Summoning of Everyman*, (*Everyman*, que em português de quinhentos, como ainda hoje no Brasil, se traduz por Todo-o-Mundo, isto, é toda a gente, todos nós), esta peça é de facto uma *moralidade medieval*. *Everyman* obteve grande sucesso porque as suas representações se sucederam, havendo impressos produzidos ainda em 1530. Porém, as ditas fontes de Gil Vicente – porque ele apenas usa o *conceito de moralidade*... – poderiam ter sido quaisquer outras peças de teatro, populares, até em Portugal, verdadeiras *moralidades medievais*.

Num imprevisível acaso, poucos meses depois ou quase ao mesmo tempo, alguém relia *Everyman* e reflectia no diálogo do protagonista com a Morte.

A peça *Everyman* constitui um verdadeiro modelo (bem construído e estruturado) de uma *moralidade medieval*, e foi nesses termos que nós a citámos a fim de o leitor poder fazer uma ideia real do que é uma peça dessa natureza: o que são peças de devoção; o que é teatro religioso didáctico; concretamente, o que é uma moralidade medieval. Para poder ajuizar, por si próprio, que o *Auto das Barcas (Inferno, Purgatório, Glória)* de Gil Vicente na forma, na dinâmica da acção, na dramaturgia, no espectáculo, em modernidade, etc., está mais além do medievo, da didáctica, da devoção, do teatro religioso, etc.. E constatar que o *Auto das Barcas* se confronta com as moralidades medievais, figurando-as como o *género caricaturado*, de uma forma *moderna* (como arte da renascença), não havendo semelhança possível com *Everyman*.

Na peça inglesa *The Summoning of Everyman*, Deus envia a Morte a *Everyman* (Todo-o-mundo) para perguntar se ele se havia esquecido do Senhor, dos preceitos da Igreja e da Religião.

Para expiação dos seus pecados Todo-o-mundo tem de cumprir a penitência de uma grande peregrinação, autorizando a Morte a que alguém o acompanhe, mas ninguém o quer fazer. Todo-o-mundo recorre a personagens alegóricas que representam, o Camarada, o Compatriota, o Primo e os (seus) Bens, com quem se cruza no seu percurso, e, todas elas mostram amizade e afecto, mas escusam-se a acompanhá-lo. Todo-o-mundo apela depois às personagens: Virtude (caridade), Conhecimento, Confissão, Beleza, Fortaleza, Prudência e Cinco Sentidos. Estas alegorias vão acompanhá-lo e ajudam-no a praticar o Bem, conduzindo-o ao arrependimento. Porém, ao avistarem a Morte à beira do túmulo, fogem de medo,

ficando apenas a Virtude (obras beneméritas), tão fraca que pode mesmo não chegar ao fim.

O conto holandês *Elckerijc* terá sido a fonte original da peça inglesa *Everyman* impressa em 1509 ou 1510, e considerada uma obra-prima do teatro inglês. De facto, a temática do abandono perante a morte remonta à antiguidade e está em muitas literaturas orientais e ocidentais. Na peça (holandesa ~1475?) tal como no conto *Elckerijc* narra-se a história de um homem abandonado por camaradas, amigos e familiares, num momento de maior necessidade. Nas versões conhecidas, o conto é narrado por uma autoridade moral ou professor, por quem ensina uma lição moral e, neste sentido, são claras as semelhanças de *Everyman* com *Elckerijc*.

A peça de teatro em Londres, pretende destacar as *Boas-acções* – as obras de caridade – na avaliação e juízo final da índole humana. Na sua essência prescrevendo a prioridade da Caridade sobre as outras virtudes, a caridade como a Virtude que deve acompanhar sempre Todo-o-mundo (*Everyman*) e que o conduzirá ao Paraíso.

Esta questão do *bem obrar* foi muito discutida na doutrina cristã desde sempre e, com Erasmo, recebeu um novo impulso com o *Manual do Cavaleiro Cristão (Enchiridion)* onde o autor destaca a Caridade como a primeira das Virtudes do Cristão, desenvolvendo sobre o tema na grande maioria das páginas do livro. A questão será motivo de constante contestação por parte de Lutero, e até antes dele por muitos outros reformistas: a disputa da primazia entre o *bem obrar* e a *fé*. A *luta ideológica* que na *forma aparente* Gil Vicente caricatura no *Auto das Barcas*.

Em termos de escrita, técnica, tecnologia de teatro e suas formas, a peça *Everyman* é bem mais primitiva que as églogas de Francisco de Madrid e Juan del Encina, é uma peça com as características das peças do século xv (~1475). Em termos de temática não se pode comparar com as églogas, embora a tipologia da forma de teatro se enquadre naquelas, porém, muito ao contrário de *Everyman*, pela sua temática as referidas églogas castelhanas enquadram-se bem na abertura da Renascença.

A égloga de Francisco de Madrid ultrapassou a moralidade religiosa passando a uma moralidade política de intervenção, enquanto que as obras de Juan del Encina se converteram em algo muito novo, uma nova forma de crítica identificando as classes sociais e a sua política (o pastoril castelhano).

O “sucesso” da moralidade religiosa medieval, *Everyman* em Inglaterra entre 1510 e 1530 e em diante (de facto, uma imposição do espírito medieval) – como acontecerá com os *mistérios* em França – dever-se-á às lutas *religiosas* da época, onde além do clero também o rei teve uma forte intervenção ideológica: a questão da valorização do *bem obrar* (Caridade) em confronto com as imposições doutrinárias de justificação *só pela fé* (Lutero).

Tal como as peças não se podem relacionar, os seus diálogos também não. Nas *Barcas* a personagem (Onzeneiro) dialoga com o Diabo e em *Everyman* o protagonista dialoga com a Morte. Como as peças, no contexto das peças e fora delas, Diabo e Morte nem no carácter próprio das figuras são de modo algum a mesma coisa, nem semelhantes. Pois como protagonista o Diabo confronta as almas falecidas assumindo-se o Juiz supremo no lugar de Deus.

Também entre os interlocutores a sua diferença é abismal: pois, enquanto *Everyman* figura isso mesmo – *toda a gente* – numa personagem de carácter quase abstracto, o Onzeneiro é uma figura bem personalizada e bem caracterizada pelo vício capital (pecado mortal) da usura, na sua mais vil forma, na falácia de enganar: o embuste. Na prática, *Everyman* pagaria de boa vontade alguns dos seus milhões para adiar a morte, enquanto que o Onzeneiro tenta **enganar** o Anjo para embarcar, e o Diabo para não embarcar, porém, na verdade dos dois casos, negando-lhes o pagamento.

Quando o Anjo impede a entrada ao Onzeneiro na sua embarcação, justificando: *Porque esse bolsão / tomara todo o navio*; ele atende com a Verdade, com a qual pretende iludir o Anjo para aceder à barca: *Juro a Deos que vai vazio*. Pouco depois, ao Diabo o Onzeneiro remata a teia do embuste com a Mentira (tornando-o perceptível ao público), precisando a falácia, não para oferecer dinheiro ao Diabo pelo embarque, mas de facto concorrendo com Satanás **enganando**, tentando aliciar o Diabo (que o recordará), sugerindo-lhe uma oferta para o enganar, e assim ele não o embarcar, deixando-o voltar à vida, pois ele *vem sem nada*.³¹ Um *engano* fácil e simples de entender.

Muito claramente, porque um avaro não oferece nada a ninguém e, espelhando-se no diabo, não espera que o Diabo ofereça, e do mesmo modo o julga, como a si próprio, vulnerável pelo dinheiro e sujeito ao engano: *.../ sabês vós no que me fundo: (225) / quero lá tornar ao mundo / e trarei o meu dinheiro. // Aqueloutro marinheiro / porque me vê vir sem nada / dá-me tanta borregada (230) / como arrais lá do Barreiro*.

Por fim o Onzeneiro assume ter sido enganado: *Oh triste quem me cegou*; deste modo respondendo ao Diabo quando este lhe lembrou a ajuda que sempre recebeu de Satanás: *Irás servir Satanás / porque sempre te ajudou*.

Portanto, o Onzeneiro (de facto **a usura**) não está a oferecer dinheiro ao Diabo, o que seria incoerente na personagem da peça e inépcia da parte de Gil Vicente. Assim mesmo, não se vê qualquer semelhança do Onzeneiro, nem de qualquer outra personagem das *Barcas* de Gil Vicente, com o protagonista de *Everyman*, o qual, na sua sinceridade – sem qualquer engano – oferece *o mi-lhar* para adiar ou se livrar da morte: *Oh, Death, you are come so near to me /*

31 - No embuste, a falácia da mentira tem que conter alguma verdade menor.

*when I least expected it. / Death, do you want money from me? / I will give you a thousand pounds / so that I may retain my life / and be released from this.*³²

Comprovámos já as muito graves incorrecções de José Augusto Cardoso Bernardes expressas no seu texto de apoio à representação (2017) “*Gil Vicente e os mistérios da sua Barca do Inferno – Um Texto e um Autor que bem Conhecemos*” na leitura que faz do texto de *Inferno* do *Auto das Barcas*, pela notada incoerência e falta de acerto no carácter das figuras do Sapateiro, do Judeu, da Alcoviteira, dos Cavaleiros,³³ e agora do Onzeneiro. E poderíamos continuar com Joane o Parvo... e até estender a análise à douta leitura de muitas outras peças, mas preferimos pôr de parte este tipo de crítica, o qual se tornou imperioso na situação antes criada com a divulgação, com apoios do Estado, de interpretações danosas da Cultura portuguesa.

Repetimos o que sempre temos ponderado: para alguém, em consciência, se poder pronunciar sobre o teatro de Gil Vicente, ou uma qualquer das suas peças, e bem antes de as analisar, haverá de procurar saber ler o próprio texto em si – talvez iniciando-se em textos mais simples e objectivos, como a literalidade de uma *Carta mandado* – para **conseguir interpretar, relacionar e analisar informação contida nos próprios textos.**

3º. Tema: *Censura conformativa*

(...*a teia: Senhorio e controlo em rede na conformação da Cultura*)

Em nenhum outro sector do Estado a actividade humana se configura numa unicidade tão perfeita como na Cultura. No sector cultural instalou-se uma *Censura selectiva e preventiva* universal, com formas bem mais eficazes que as da antiga Santa Inquisição, destinada a orientar, educar, instruir, executar e manter a integração conformativa e performativa do indivíduo na sociedade formatada pelas ilusões e cenários *fantasma* em que vivemos induzidos pelo atulhar e entulhar dos sentidos nas redes sociais e de notícias, em contínuos festivais, cimeiras mercantis, *novas performances, informes e súmulas* desviantes da reflexão.

Em democracia não existiriam *domínios senhoriais* (hoje: Banca, PPPs, etc.) nem *Senhores* e, assim não haveria que **conformar** a Cultura, nem se colocaria a ideia de um controlo organizado em rede para os fenómenos culturais. Mas não vivemos numa democracia.

³² - *Everyman – Elckerlijc* translation – University of Rochester - Medieval Institute Publications. Esta tradução para inglês, não é igual à apresentada por Bernardes no artigo, assim: o *adiar* ou *libertar*.

³³ - *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno, a interpretação -1.*

No fundo o que existe são oligarquias (*grupos senhoriais*) que, por acólitos contratados ou eleitos em *conformidade*, consequência de uma *população conformada* por décadas de domínio, dominam os Estados Nações, com os mandantes (oligarcas e acólitos) dominados por grupos do capital multinacional, e estes pelos maiores, bem organizados em Império, donde provêm os produtos culturais já formatados com a informação em conformidade, as *conformações para a Cultura (a informação)* bem definidas e desse modo apresentadas, logo: no seu objecto, para quem, porquê, onde, quando, como, quanto (tempo, dinheiro, etc.)... As quais, os súbditos distribuem replicando a referência hierárquica conformada, a sua tendência ou conformismo, atracção, com admiração, simpatia, afinidade, desvelo, entusiasmo, alarde, etc..

Porque, na sua essência, podemos definir a Cultura como a educação e instrução adquirida em espontâneo pelo sentido social e humano do indivíduo que, no desenvolvimento do seu conhecer, acção e formação, se harmoniza e adapta por auto-aprendizagem no interagir com o mundo, com o seu e os outros agregados, e se reflecte no seu ser e pensamento absorvendo contínua informação. Então, os objectos e fenómenos (tanto culturais como outros) com informação espontânea, ampla, aberta, natural, autêntica, verdadeira, franca, sincera, livre e fidedigna, para os *Senhores* são considerados matéria perigosa, a ser reservada, proibida à maioria da população. Produzindo-se de forma planeada (editada) o que deve chegar às pessoas bem perceptível, desenvolvido e pronto a ser absorvido em conformidade com o formato, a disposição e os arranjos, na sua conformação o destinado a conformar o reconhecimento do indivíduo.

Controlando a *conformidade* este sistema *Senhorial* domina e apropria-se de tudo, até da vida de cada um e, garantindo as suas funções, o sistema assim instalado, acomodado e em serviço – num controlo em rede da conformação – fecunda-se como se função de um inconsciente social activo se tratasse.

Accionando a sua serventia autonomiza-se e multiplica-se em processos vários, adaptando-se a todas as actividades sociais e humanas, reproduzindo-se como réplicas das estruturas adquiridas por hábito, ajustes e moldagem, procriando o sistema senhorial em que se fundam, e assim, em cada patamar (nível) de cada sector, surgem *sábios* encartados que se sentem convictamente os únicos *Senhores* na posse do *Saber* do respectivo sector: um saber impar a ser distribuído em conformidade, conformando os outros, inconformados ou não.

Nos tempos actuais a rede de controlo tem sido fundamental para garantir a qualidade e autenticidade daquele *saber único*, excluindo – pela censura selectiva e preventiva – os inconformados ainda não enquadrados no sistema senhorial de vassalagem, sobretudo aqueles que se apresentam com informa-

ção espontânea, ampla, aberta, natural, autêntica, verdadeira, franca, sincera, livre e fidedigna, que ponha em causa aquele saber único.

Este terceiro tema vem também a propósito da forma e estatuto do *Compêndio* como uma das formas de expressão das Academias, e do exposto em Newsletter APEES nº17 | 21-12-2018, por Fátima Vieira, Vice-Reitora para a Cultura, Museus e Univ. Porto Edições, ao comentar e criticar a falta de ética e de qualidade dos produtos das editoras comerciais, que ganham milhões publicando livros de docentes e investigadores das universidades, assegurando à partida a venda desses livros para as bibliotecas das instituições congêneres, essencialmente porque escapam *à revisão dos seus pares e à aprovação de uma comissão científica*.

Diversamente, reflexo **sintomático do arraigado estado da nação** apresenta-se o caso do *Gil Vicente Compêndio* que, correspondendo ao modelo da imprensa universitária, terá sido sujeito às revisões dos seus pares e à aprovação das comissões científicas das Universidades de Coimbra e de Lisboa. Pois como afirma Fátima Vieira (sublinhado nosso):

«O caso das editoras universitárias é, felizmente, bem diferente: a qualidade ainda é o único argumento que leva à concretização de publicações, sobretudo nos nossos dias em que todas as propostas são revistas por pares, carecendo além disso da aprovação de uma comissão científica. A preocupação com a qualidade é também assegurada por mais dois fatores adicionais. Em primeiro lugar, cada livro publicado é imediatamente associado à universidade que o publica, representando o conhecimento aí produzido; em segundo lugar, o livro universitário cumpre, normalmente, uma função pedagógica, tendo como objetivo contribuir de algum modo para a formação de um público muito específico. E mesmo quando o público-alvo é indiferenciado, a editora está a ajudar a universidade que a tutela a cumprir a sua “terceira missão” de transferência de conhecimento para a sociedade. Deste modo, cada livro que é publicado por uma editora universitária, o cuidado que é posto em todo o processo – desde a seleção das propostas apresentadas à revisão das provas – representa a forma como a Universidade se vê e a imagem que pretende projetar para o exterior.»

Algumas universidades menos desenvolvidas (periféricas na Europa) assumiram, como sua, esta “terceira missão”, que diferentes governos do país fomentam (ministério da cultura, da ciência e tecnologia, FCT, e até instituições privadas) e que pretendem instalar na sociedade portuguesa.

Uma observação da realidade permite constatar que esta “terceira missão” constitui um enorme equívoco, ao supor que a referida “transferência de conhecimento” é unidireccional, e que o seu sentido único se dirige da univer-

cidade à sociedade, aos organismos tecnológicos de produção onde predomina o *saber fazer* (know-how).³⁴

Esta concepção tola da realidade social e humana tem causado grandes atrasos e retrocessos no desenvolvimento tecnológico, científico e cultural do país: sobretudo nas novas tecnologias (Informática) e das Artes.

Porém, é neste contexto que assistimos ao aperfeiçoamento do *Controlo em rede na conformação da Cultura*, bem visível pelo plasmar do *Sistema* (imperial) na prática social e cultural, na economia do domínio da Cultura.

Observamos que, através dos seus elementos (em geral desprovidos de *Know-how*), as universidades se apoderaram das estruturas sociais existentes, públicas e privadas (desde as governamentais às empresas municipais), criam órgãos de informação pública (de auto-promoção, empregando propagandistas formatados e obedientes como “jornalistas”) subsidiados pelos governos e Instituições ditas de investigação científica. Criam ou controlam associações alheias e empresas com financiamento público, constituídas com o objectivo de dinamizar a conformidade do Saber e da Cultura idealizados pelos seus detentores (apoderando-se de todas as estruturas), e, numa ânsia de tudo dominar promovem os seus pares por esses meios e por todo o lado, impondo-os à sociedade, destacando-os como valores únicos. De um modo geral fomentando e instalando a mediocridade; afastando todos os que possam pôr em causa o *Sistema* e ou os seus oficiais; e impedindo o confronto com a realidade, de Norte a Sul do país, cientes do Poder que o domínio da Comunicação Social lhes confere.

No Algarve, embora a dita “*terceira missão*” se designe delicadamente por “interacção com a sociedade” vamos assistindo a uma réplica regional paradigmática, uma experiência (?) de domínio ideológico, artístico e cultural, que configura o país em protectorado de grupelhos coloridos, ou colónia de férias, e converte a população, distraída em festas e celebrações, em meros servidores conformados, senão escravos imbecilizados.

Concluindo, não é compreensível que num país que distribui perto de 70% do orçamento da Cultura pela comunicação social (informação, promoção, entretenimento, voyeurismo, futebol, etc.), haver jornalistas a afirmar que o Estado com as verbas da Cultura não financia as respectivas empresas (rádio, TVs, agências noticiosas, jornais, etc.) senão que esse dinheiro lhes pertence pelas taxas nas facturas da electricidade (e outras), e como se estas e todas as suas receitas, não fossem pagas pela população. Ou como se os pro-

34 - Os grandes avanços tecnológicos (Engenharia) e artísticos (Arte) foram criados à margem das universidades. A Cultura e a Arte *de facto*, incluindo a Literatura, sempre enfrentaram um grande antagonismo para com as academias e os académicos.

dutos de tais empresas, sejam eles informação, entretenimento, publicidade, etc. (incluindo os jogos de berlinde e futebol e a informação proveniente das universidades), não constituíssem *os objectos de cultura* que mais se impõem à população a cada momento, ininterruptamente os objectos que de facto conformam a cultura de cada indivíduo.

Porém, não só através do Orçamento do Estado, mas também pelos Órgãos de Comunicação privados, que através da publicidade paga na compra de bens, se reproduzem esses *objectos de cultura*, seguindo as réplicas habitualmente estabelecidas.

Ora, esta falta de compreensão, comprova que o pensamento independente, e a liberdade de pensamento e sua expressão, encontram cada vez mais entraves, enfrentando a lavagem cerebral, e um bloqueio sistemático levado a cabo em todos os sectores, inclusive no ensino universitário, com tendência a agravar-se pelo controlo em rede dirigido à conformação da Cultura.

O *negócio da Cultura* (capitilização da “arte”) exigiu a formação de *grupos* privados (até associações corporativas) de orientação, programação e, sobretudo, novas definições e imposição de “valores artísticos e culturais” à melhor medida do *negócio*, o que, com a cumplicidade e os benefícios dos Estados (apoios aos promotores artísticos), conduziu a Cultura contemporânea para a cloaca em que se encontra, sendo bastante o fabrico de notícias e o *marketing melhor pago* para lançar no mercado grandes valores e até génios da actualidade artística.³⁵

Contudo, os financiadores do sistema não estão para perder dinheiro – porque neste *negócio* não se correm riscos – pois houve necessidade de acautelar o “investimento”, o qual se processa ainda, entre outras benesses, através da lei do mecenato, que possibilita às empresas a redução significativa dos impostos que deviam pagar em troca da sua criação de *Colecções*, “museus”, *festivais* ou “*Jardins*” em Festa, e outras formas de *circo gaitero*, “*artes visuais ao vivo*” ou *artes de rua*, projecções de luz e cor ou de imagens reconhecíveis, ou *design* de “artesanato”, *grafismos* (por desenho) e também milhentas performances de coisa nenhuma para deslumbrar crianças, entreter imbecis ou promover a ignorância manobrável.

De tal modo que se possam gerar receitas, adeptos ou votos, apresentando pseudo-objectos (melhor se for algo efêmero, *uns fogachos*) avaliados por equipas, *pelo sistema* especializadas que, como o *negócio* criado assim se formaram, gente que vai dando o seu aval a manifestações, atitudes e “produtos” (deslocados do ser ou uso comum), tomados como *objectos de arte*, desde que negociáveis para uma ocorrência, *exposição pública*, mas sobretudo ne-

35 - Em tempos, há quase meio século, no *Jornal &etc.*, escrevemos exactamente sobre esta questão, em relação às artes plásticas.

gociáveis com os Estados, que (depois de os terem pago com as *facilidades e benefícios* nos impostos) os deverão adquirir a preços de ouro e propalar aos povos como *verdadeiras obras de arte*.

As vantagens dos *negócios da Cultura* sobre outros directamente dependentes do saque dos bens públicos, como as PPPs da Saúde, das Auto-estradas, ou fornecedores de *Energias, Comunicações*, etc., são desde logo evidentes, pois não implicam a obrigação de grande prestação de serviços, os *valores* dependem apenas do marketing e da conformação “educativa” da população, e para isso se requerem os apoios do Estado à “formação de públicos”, “residências” e turismo dos valorados génios, etc.. Porém, não ultrapassa as vantagens da Banca, das Religiões ou da Justiça (Direito), *negócios* cujo *objecto do serviço* se encontra, em diferentes formas, apenas na *palavra*.

Apresentamos a seguir o Orçamento de Estado para a Cultura de 2018 (note-se que após os protestos dos habituais subsidiados na conformidade dos apoios, a verba da DG Artes foi aumentada), onde, a título de exemplo, se pode verificar a distribuição das verbas pelos vários sectores da Cultura, e no qual há que considerar que a Informação e Propaganda (o essencial da Cultura) se inclui também em todas as restantes rubricas, em especial nas intervenções FFC, do Gepac, FCCB, etc., e nas direcções regionais.

Note-se que os apoios aos *Projectos em conformidade com a política definida* atribuídos fazem gala de os receber do Estado, apresentando-os como sinal da sua própria qualidade e não da sua dependência.

A criação desta *ilusão* tem sido fundamental para impor a “livre” e até almejada aceitação do *estado de conformidade* com o que é permitido, planeado e fomentado pelo Poder. É constante a expressão “*com o apoio de*”, seguida dos promotores – a publicidade como sinal de qualidade – divulgando-se na comunicação social, com entrevistas e louvores aos envolvidos na performance do *projecto*, na promoção e propaganda de todo e qualquer evento que solidifique a ilusão formatada, em especial na publicidade institucional das iniciativas do Estado, pelo FFC (e Gepac).

ORÇAMENTO DO ESTADO – 2018 (em milhões euros)

(distribuição) Ministério da Cultura – Fonte: Governo da República
480,6 milhões = 0,54% de ~88.700 milhões de despesa pública

Comunicação Social: RTP – Lusa	259,9		
GEPAC (Incentivos à Comunicação Social Regional)	4,0		
(Informação, entretenimento, conformação...) *		263,9	55%
Gab. Estudo e Plan. da Acção Cultural (gepac)	3,7		
(gepac) FFC - Fundo fomento cultural	32,0		
(gepac) FSPC (apoios económicos-sociais)	0,4		
FCCB – Fundação Centro Cultural de Belém	16,8		
(Intervenção gov: Informação, política cultural) *		52,9	11%
DG Livro, Arquivo e Bibliotecas	16,3		
DG Património Cultural	40,8		
Proj. COA	1,6		
Biblioteca Nacional	6,7		
Cinemateca	4,2		
(Património nacional, acção e conservação)		69,6	14,4%
OPART (Opera, bailado, música, etc.)	21,1		
Teatro: TNDM 5,9 – TNSJ 5,4	11,3		
ICA – Instituto do cinema e áudio-visuais	16,9		
(Produção do Espectáculo, ‘perene’ e efémero)		49,3	10,2%
DG Artes (Todas as Artes e artistas, dependentes)	22,2		
(Projectos em conformidade com a política definida)		22,2	4,6%
DReg. Norte	12,4		
DReg. Centro	5,0		
DReg. Alentejo	3,9		
DReg. Algarve	4,8		
(Réplicas regionais da política orçamental) *		26,1	5,4%
(Inspeção Geral Act. Culturais) IGAC	3,8		
Gab. Ministro e Sec. Estado + (AICP, ANBA, APH)	3,5		
(Estruturas nacionais)		7,3	1,4%
Reserva orçamental	2,3		0,5%
Consolidação	-12,0		-2,5%
Total Orçamentado		480,6	100%

* Adicionando **55% + 11% + 5,4 = 71,4%** . Podemos afirmar seguramente que o Estado *investe directamente cerca de 70%* do seu orçamento para a Cultura, em intervenção directa na informação e conformação cultural do povo e, ainda *indirectamente, cerca de 5% (4,6%)* em *projectos* (em conformidade com a política definida). E os restantes 25% são aplicados no Património (15%) e em Artes do Espectáculo (10%).

