

A ROMAGEM DOS AGRAVADOS DE GIL VICENTE: ASPECTOS ECDÓTICOS E APROXIMAÇÃO LITERÁRIA¹

Filipe-António Fernández Díez
Universidade da Coruña

I. O SENTIDO GLOBAL DA 'ROMAGEM DOS AGRAVADOS'

Classificação dramática.

Em primeiro lugar, devemos assinalar, quanto à classificação genérica da obra, que consideramos a *Romagem* uma farsa de carácter satírico, apesar de figurar incluída na *Copilaçám* no capítulo (Livro III) cujo epígrafe é 'Das Tragicomédias'. As adscrições a um ou outro Livro devem-se à intervenção dos filhos do autor, e não respondem com fidelidade às características definidoras das diferentes obras, chegando a produzir-se contradições não apenas com o conteúdo das obras mas também com a classificação que figura nalgumas das didascálias, como depois se verá. De qualquer modo, há que ter em conta que naquela altura a divisão genérica não era ainda precisa, e tanto mais no que diz a respeito de Gil Vicente, quem reformula a herança recebida e converte-se no fundador do teatro moderno português.

Já desde o parlamento inicial de Frei Paço, este faz uma apresentação da obra e de si próprio num tom irónico que, em nossa opinião, proporciona a chave satírica da *Romagem*. Algumas das características estruturantes fulcrais nesta obra são a concepção das personagens como tipos e o processo de acumulação de casos que lhe dão corpo: as diversas personagens são tipos prefigurados e já conhecidos do público (lavradores, pastoras, freires, freiras, fidalgos, regateiras,...) que desfilam a modo de procissão, outorgando ao título da peça uma nova dimensão expressiva.

¹ A presente comunicação foi realizada a partir do trabalho de edição crítica da obra de Gil Vicente *Romagem dos Agravados*, realizado conjuntamente por Xoán Carlos Lagares Díez e o comunicante.

As personagens que se incorporam à cena são apresentadas por outras já conhecidas, por via de regra por Frei Paço. Com frequência, chegam ao público já conotadas e inclusive prejudicadas: o próprio nome tem, na maioria de ocasiões, uma forte carga expressiva que descreve de antemão o carácter da personagem e/ou a verdade ou falsidade do seu agravo (Cerro Ventoso, Frei Narciso, Marta do Prado, Branca do Rego, Dorósia e Domicília, ou o mesmo Frei Paço); noutros casos, a figura que realiza a apresentação antecipa juízos de valor sobre a personagem a seguir (Cerro Ventoso e Frei Narciso, vid. vv. 556-565; Dorósia e Domicília, vid. vv. 847-855). Por via de regra, é Frei Paço o encarregado de apresentar o resto de personagens. Frei Paço funciona de este modo como elemento motor da obra. Reune em si as condições de crego e de cortesão, e age em virtude de ambas: assim, examina a Bastiám como crego; e exerce de cortesão quando intenta educar a Giralda para dama. Aliás, é a única personagem que entra em contacto com todas as demais, com as quais mantém uma relação polémica, até ao ponto de receber de elas multidão de alcunhas insultantes: Frei Cigarra (v. 494), Frei Trogalho (v. 509), Frei Chocalho (v. 512), Frei Bolorento (v. 524), Frei Galego (v. 554), Frei Alfaqui (v. 693), etc.

Com a excepção de Frei Paço, que inaugura e dá por finalizada a obra, as restantes personagens aparecem duas e duas: em todos os casos, expõem os motivos dos seus respectivos agravos e a seguir iniciam um diálogo polémico entre elas (salvo os casos de Bastiám² e Giralda, que estão acompanhados de seus pais e que depois serão examinados por Frei Paço), e posteriormente com uma terceira personagem -que pode ser Frei Paço, ou bem Frei Narciso ou o vilám³, as únicas que aparecem em diferentes momentos da obra. A estrutura da obra está assentada na repetição e numa considerável simetria (de acordo com o seu carácter de 'romagem'), mas introduzem-se elementos de variação (tais como o facto de diferentes personagens alternarem com Frei Paço a apresentação de novas figuras; ou de o vilám e Frei Narciso ocuparem a respeito das pastoras e das freiras, respectivamente, o papel dialéctico que Frei Paço desenvolve com o resto de parelhas que desfilam pela cena).

Por outra parte, a linguagem serve também como um outro elemento para caracterizar personagens e situações: assim, encontramos com Aparicianes, "lavrador que fala bem" (v. 663); e com Marta do Prado e Branca do Rego, que conforme a sua baixa extracção social empregam uma linguagem cheia de vulgarismos. Noutros momentos, há circunstâncias que condicionam um uso linguístico especial: isto acontece na linguagem utilizada nas cantigas intercaladas, ou nos diálogos de Frei Paço com Bastiám e Giralda.

Mais outro elemento utilizado com profusão no texto, em relação com o carácter satírico do mesmo, é o dos jogos de palavras, postos em boca de distintas personagens. Assim, e por citar apenas alguns casos, chamamos a atenção para a fala de Bastiám, de

² Nas referências às personagens de Bastiám e o vilám, mantemos a grafia utilizada na edição.

³ Vid. n. 1.

hilarante comicidade; ou também a de Marta e Branca, com os duplos sentidos das expressões ‘conto’ (v. 428) e ‘tinha’ (v. 428), ou tantos outros. Também o nome de Frei Paço dá lugar a contínuos duplos sentidos (vv. 10, 21, 327-328, 330, etcétera). E o próprio Frei Paço utiliza constantemente este recurso, desde a sua intervenção inicial até ao jogo de palavras ‘bento’/‘vento’ (vv. 1056 e 1059) com que introduz a cantiga final.

Os temas da crítica.

A obra, para além da sua construção em chave satírica, é estruturada em três planos fundamentais: a crítica ao estamento clerical; a crítica ao estamento nobiliár; e a crítica de costumes sociais. Entre estas diversas instâncias existe um ponto em comum: o rejeitamento de um comportamento ético firmado na ambição desmedida e torpe, personificada em tipos que são ridiculizados pelo autor. Figura emblemática a este respeito é a de Frei Paço, quem realiza e dirige as críticas contra as atitudes e costumes do resto das personagens (personagens-tipo), e em quem, ao mesmo tempo, aparecem reflectidos todos os vícios.

Dado que as personagens são caracterizadas como tipos, a censura das suas atitudes supõe um juízo moral e oferece um modelo social de comportamento, conferindo neste sentido à obra uma feição moralizante. Assim, no referente à crítica à Igreja, é especialmente relevante a figura de Frei Narciso, de quem se condena a sua ambição social, entanto se mostra a sua falta de vocação espiritual (vv. 621-625 e 583-597, entre outros). Pela sua vez, a personagem do próprio Frei Narciso -como o resto das que aparecem na obra- ao mesmo tempo que encarna atitudes reprováveis, tem a função de introduzir críticas sociais: neste caso, Frei Narciso veicula a reprovação ao sistema de provisão de cargos de autoridade dentro da Igreja (vv. 606-610).

Há aliás uma visão crítica da relaxação moral dos membros do clero, que se reflecte em momentos como o do galanteio insinuado entre Frei Narciso e a freira Dorósia (vv. 892-901, por exemplo; e também, entre outros, 1001-1002). Mas paradoxalmente, o próprio Narciso repreende o desejo de liberdade de Dorósia e Domicília, recomendando-lhes submeterem-se ao regime de observância no mosteiro, facto que constitui mais uma amostra do carácter hipócrita com que está definida a figura de Frei Narciso.

* * *

A crítica ao estamento da nobreza atinge as personagens de Colopêndio, Bereniso, e Cerro Ventoso (aparte o próprio Frei Paço, como já foi apontado). As duas primeiras representam umas atitudes cortesias já ultrapassadas na altura: nos monólogos iniciais de ambos apresentam-se os tópicos do namorado como sofredor desesperado e da crueldade da dama pela sua não correspondência no amor. Tanto estes monólogos como o posterior diálogo entre ambas personagens são construídos sobre o recurso da hipér-

bole, e em estilo pastoril. O monólogo de Colopêndio é especialmente rico: por uma parte, faz referência à cisão de consciência que o sofrimento amoroso produz no indivíduo (“eu ando fora de mi”, v. 217; “ter mor guerra comigo”, v. 232; ou depois: “eu de mi novas nam tenho”, v. 277); há aqui uma continuidade com uma visão já presente na lírica medieval trovadoresca (“Senhor de mi e do meu coração” de Rodrigu’ Eanes de Vasconcellos), à vez que se pode estabelecer uma relação com diversos textos de Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda⁴, contemporâneos seus. Por outra parte, expõe uma confusão de sentimentos, de sensações e de matérias em correspondência com o desequilíbrio das potências da alma, até o ponto que “minha alma [...] deseja ser de animal” (vv. 268-269), depois de afirmar que “tenho já o coraçám/ feito pedra de corisco, / e meu ‘spírito carvám” (vv. 265-267).

No referente ao outro representante da corte, Cerro Ventoso, o seu queixume deve-se à ambição de dinheiro e de dignidade nobiliar: estas aspirações são criticadas por Frei Paço, pois não provêm da necessidade mas do carácter daquele: “sei que tendes bem de vosso, / e, pois vos nam contentais, / vem-vos de Cerro Ventoso”, vv. 658-660. Porém, o próprio Cerro Ventoso mantém previamente uma discussão sobre o status dos homens de Igreja, e assume uma atitude crítica e regeneradora no atinente às ambições materiais de Frei Narciso.

* * *

⁴ Eis algum fragmento de poemas de Bernardim Ribeiro:

“Antre mim mesmo e mim
nam sei que s’ alevantou,
que tam meu imigo sou”.

Ou:

«nam tenho onde fugir;
daqui me nam posso eu ir,
estar nam me cumpre aqui,
e o qu’ eu quero nam no há i»

Tenham-se conta também textos de Sá de Miranda como a cantiga a seguir:

«Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Nam posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,
Antes que esta assi crecesse;
Agora já fugiria
De min, se de mim pudesse;
Que meo espero, ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho imigo de mim?»

Ou ainda: « Mal sem meo e mal sem fim» (verso 10 da ‘Cantiga feita nos grandes campos de Roma’) e os versos “ Coitado, quem me dará/ Novas de mim onde estou?/ Pois dizeis que nam som lá/ E cá comigo nam vou!” da sua famosa cantiga.

(Ponham-se em relação dos textos citados com os versos 211-248, 275--277, 349-362, 817-823 e 837-838, fundamentalmente.)

O resto de personagens, que representam os estamentos mais populares (lavradores, regateiras, pastoras...), servem ao autor para oferecer uma perspectiva de numerosos fenómenos sociais: **a)** o papel da religião; **b)** o anticlericalismo e a crítica aos poderosos; **c)** as tentativas de ascenso social por parte da ‘arraia miúda’; **d)** os casamentos concertados e a questão do livre alvedrio; etcétera.

a) Assim, o vilám João Mort[inh]eira dá-nos uma percepção utilitarista da religião, renegando da sua condição e do próprio Deus, a quem acusa de ser seu inimigo (chama-o ‘tençoeiro’ e diz Ele ter-lhe ‘cenreira’), pois aos olhos do vilám é a injustiça de Deus a causante das suas desgraças, que o levam a perder a fé. João Mort[inh]eira mesmo diz que não é ele mas Deus quem não cumpre: põe exemplos doutros justos e temerosos de Deus aos que, porém, atingem as desgraças, com uma referência explícita ao próprio Job. Não é o vilám o único a comparar os seus agravos com episódios bíblicos, pois mais adiante o fará Bereniso, com referências às ‘pragas de Faraó’ (v. 260) e novamente aos ‘agravos de Job’ (v. 262). As desgraças do vilám, aliás, adoptam formas diversas: más colheitas; desastres familiares; e o facto de os seus inimigos estarem isentos de calamidades. Enfim, o vilám queixa-se da inacessibilidade de Deus e da falta de justiça divina, e aceita a religião desde que for útil, mantendo a sua rebeldia inclusive após a chamada de Frei Paço à resignação⁵.

b) O anticlericalismo está presente sobretudo na figura de Aparicianes, que realiza um discurso centrado na crítica da avareza dos frades-rendeiros, a quem retrata surdos às suas petições de justiça. Finalmente, faz um depoimento brutal e cheio de sarcasmo contra os ‘frades d’apanha-porros’. Aliás, encontramos no vilám o intento de converter o seu filho Bastiám em ‘rapaz d’Igreja’, não por devoção mas por interesse. Esta é a primeira intentona de ascenso social na obra.

Por outra parte, há ao longo de toda a obra alusões constantes à falta de dignidade das classes dirigentes, por via de regra através de procedimentos irónicos. A referência mais explícita fornece-no-la Branca do Rego quando (vv. 444-463) realiza um relatório de corruptos onde se inclui bispos, doutores, e muito nomeadamente nobres e cargos administrativos: no seu discurso, pois, aparece em certo modo fundida a crítica a todos os estamentos superiores.

c) Embora predomine nas personagens populares a visão negativa das classes dominantes, percebe-se em todas elas uma contínua aspiração de desclassamento e de ascensão social. Na totalidade de casos, estas pretensões são apresentadas como impossíveis e mesmo as personagens que as encarnam como ridículas. Isto acontece, por exemplo, com Bastiám ou Giralda. O primeiro está destinado, segundo o seu pai, a ser um brilhante membro do clero, mas comprovamos que as qualidades do moço (um

⁵ Como se pode ver, o diálogo entre Frei Paço e o vilám reveste-se de uma forma próxima à do sacramento da confissão.

'engenho' cômico plenamente ridículo, e uma 'voz pera cantar' que nem sequer chegamos a conhecer) são uma negação -satírica, mais uma vez- da possibilidade de ascenso. Giralda, pela sua vez, recebe do seu próprio pai, Aparicianes, a mais cáustica das apresentações, que é corroborada pela imagem que depois se nos oferecerá dela no exame a que Frei Paço a submete para avaliar as aptidões da moça como dama: a lavradora demonstra ser digna da alcunha de 'senhora dama das cabras' que Frei Paço lhe dirige: Giralda mantém uma atitude pragmática e anticortês, fazendo uma interpretação literal do código cortesão⁶.

Também as regateiras Branca do Rego e Marta do Prado representam em certa medida a pretensão de ascensão social, mediante o casamento, finalmente frustrado, de uma sobrinha com um falso moço-de-câmara de el-Rei. O modo como se nos relata o engano do moço mostra o carácter ridículo das ilusões das regateiras.

d) O tema do casamento será retomado posteriormente nas personagens das pastoras⁷ Ilária e Juliana. Estas arrenegam dos maridos que as suas famílias procuram para elas, pela sua vez apaixonadas por outros pretendentes. Não rejeitam apenas os matrimónios concertados pelos pais, senão que também fazem troça de superstições do momento. O seu oponente dialéctico é o vilám, que representa agora o 'bom siso' e que, após fazer um discurso contra a volubilidade das mulheres moças, recomenda às pastoras: "-Casai, iaramá, com siso,/ e dai ao demo a feiçám,/ que se seca logo isso,/ e quem casa com aviso/ acha em casa a descriçám" (vv. 1031-1035). Juliana, porém, faz um retrato cômico do marido velho, desasseado e miserável, que depois ampliará Ilária. Por outra parte, o problema do livre arbítrio -já implícito no tratamento do problema dos casamentos- atinge também as figuras das freiras Dorósia e Domicília. Estas personagens têm a função, entre outras, de formular a questão da reclusão no convento contra a própria vontade. O problema exposto, todavia, não recebe solução expressa: Frei Narciso, que irrompe em cena, defende a clausura das freiras como modo de as abrigar 'das tempestades do mundo'; Domicília opõe-lhe as suas razões, e aí finda o diálogo entre ambos. As duas freiras cumprem aliás a missão de criticar o 'desconcerto do mundo' (Domicília, nos vv. 863-872), ao mesmo tempo que apresentam duas diferentes atitudes frente ao amor: Domicília representa a severidade, entanto Dorósia⁸ coqueteia com Frei Narciso. O seu papel, pois, atinge também a crítica de costumes.

O problema do livre alvedrio é complementado pela discussão que se suscita entre Frei Paço e Marta do Rego sobre a determinação. Frei Paço mantém uma posição determinista, nos planos social e moral; no entanto, Marta realiza um discurso

⁶ Sobre a interpretação do código cortesão, vid. comentário supra, ao falarmos de Colopêndio e Bereniso.

⁷ Aqui, a figura da pastora tem um carácter mais popular do que por via de regra assumia na literatura medieval e renascentista, aproximando-a portanto do seu referente real: assim se pode comprovar no já aludido retrato cômico, impróprio duma dama -e damas eram ao cabo as tradicionais 'pastoras'.

⁸ Os nomes das freiras dão uma nova amostra da capacidade expressiva e caracterizadora dos nomes próprios das personagens na obra: neste caso, evocam a 'dor' e o 'domus', em relação com a sua reclusão no convento, e retratam fielmente as diferentes atitudes de ambas as freiras a respeito do amor.

antideterminista, em que defende os ‘efeitos’ responderem a ‘causas’ humanas: ‘O que as prânegas fazem/ é porque nós o causamos,/ e se fortunas nos trazem/ é porque nós as buscamos,/ que os erros de nós nacem’ (vv. 519-523). Porém, Branca resigna-se e dá a situação por perdida.

II. PRESENÇA E SUPERAÇÃO DA HERANÇA MEDIEVAL

Sobre a gênese do teatro vicentino: este baseia-se em formas teatrais ou parateatrais prévias de diversa procedência: por uma parte, as dramatizações populares de tipo normalmente religioso; por outra, em formas já propriamente cortesãs, tais como momos, arremedilhos, laudes..., habitualmente sem texto oral, fundadas na mímica e na gestualidade, e de carácter festivo e espectacular. É de notar igualmente uma influência da lírica galego-portuguesa medieval, que se aprecia não unicamente na forma (na própria *Romagem*, encontramos referências à tenção⁹, introdução de cantigas, estruturas de teor paralelístico), senão também no referente a determinados conteúdos. Neste sentido, existe já uma tradição medieval de crítica anticlerical (o autor chega a inserir duas estrofes, vv. 701-720, a modo quase de cantiga de escarnho contra o clero), de crítica de costumes, de percepção do ‘mundo às avessas’, e mesmo de revolta contra a injustiça divina, temas todos eles que aparecem na presente obra e de que já se falou anteriormente.

Tomando elementos como os antes citados, Gil Vicente vai construir um teatro em que experimenta diferentes possibilidades. Evolui desde as formas mais simples e com uma maior influência de ordem medieval (estrutura linearmente acumulativa, narratividade, presença de figuras alegóricas, personagens sem profundidade...), especialmente perceptível em peças como o *Auto [ou Monólogo] da Visitação*; até obras de estrutura mais complexa e onde se nos apresentam personagens com evolução psicológica (personagens que superam a caracterização de tipos, como o caso de Inês Pereira na *Farsa de Inês Pereira*) ou se introduzem procedimentos tremendamente novidosos na altura, como o emprego de uma conversa de tipo “telefónico”, -recurso utilizado em *Quem tem farelos?*.

Há também ao longo da *Romagem* um uso recorrente das cantigas, cumprindo funções muito várias entre si: em primeiro lugar, a cantiga de Branca e Marta, que cumpre uma funcionalidade cénica (mesmo se acompanha de danças) mas não dramática ou narrativa. A seguir, duas estrofes que lembram -como já foi comentado- as cantigas de escarnho (vid. vv. 701-720). Por último, a cantiga que clausura a obra, que responde ao motivo de composição da peça -celebração na corte do nascimento do Infante D. Filipe- e redigida em espanhol, provavelmente devido ao seu carácter laudatório e de acordo com o status que na corte portuguesa do momento tinha esta língua como idioma de prestígio (não devemos esquecer que a cantiga é dirigida à Rainha).

⁹ Veja-se, nesta mesma introdução, o comentário que a este respeito se faz sobre o diálogo entre Colopêndio e Bereniso.

Aliás, o diálogo entre Bereniso e Colopêndio possui uma estrutura que lembra a da 'tenção' medieval: ambos mantêm teses opostas, e ainda que os períodos em que falam não são idênticos, a alternância produz-se sempre em final ou em meio exacto de estrofe. As posturas que cada um defende respondem a dois tópicos do amor cortês: a defesa da morte como único remédio para o sofrimento do amor não correspondido, representada em Bereniso; e a defesa da loucura, representada em Colopêndio. Portanto, podemos dizer que Gil Vicente é herdeiro de uma certa tradição medieval que submete a um processo de inovação técnica e de renovação temática.

* * *

Mas uma outra face de Gil Vicente é a que se volta para o Renascimento. Neste sentido, há vários elementos a pôr em relevo, quais são a atitude crítica e socialmente interventiva do autor e o seu posicionamento a prol de uma regeneração religiosa. Na *Romagem dos Agravados* esta crítica adquire várias dimensões e atinge todos os estamentos sociais, como foi comentado supra.

Há na própria obra, aliás, outros traços próprios dos novos tempos influídos pelo humanismo, como a ridiculização das práticas supersticiosas, da bruxaria e da astrologia, assim como o uso dramático de mitologia pagã.

III. A EDIÇÃO DO TEXTO: IMPLICAÇÕES LINGUÍSTICAS E LITERÁRIAS

O intento de delimitar temporalmente o período em que viveu Gil Vicente constitui um dos maiores problemas à hora de abordar a sua obra, especialmente de um ponto de vista linguístico. As datas propostas por diversos eruditos oscilam desde a hipótese de Anselmo Braamcamp Freire, que situa o seu nascimento entre 1452 e 1460, até à de Brito Rebelo, que propõe o intervalo entre 1470 e 1475. Porém, conhecemos com certeza o ano da sua morte, 1536. Quanto ao lugar do seu nascimento, sabemos que era do Norte, mas existem também dúvidas sobre o lugar exacto: têm-se jogado as hipóteses de vilas como Guimarães ou Barcelos, e incluso algum lugar na Beira.

A questão da sua personalidade e origem social também não está definitivamente resolta. Conhecem-se, em princípio, duas pessoas chamadas Gil Vicente, e dependendo dos estudiosos identifica-se o nosso autor com uma ou com outra personalidade. Um dos indivíduos -de cuja existência temos constância- chamado Gil Vicente, era de profissão poeta; o outro, Mestre da Balança (ourives da Casa da Moeda, ao serviço da rainha D. Leonor). Há mesmo quem defende, como faz o próprio Braamcamp Freire, que ambos são uma mesma pessoa. Não é intenção do autor desta comunicação senão deixar apenas brevemente formulados os termos da discussão, sobre a qual incidem aliás outros factores, como a disputa sobre a consideração de Gil Vicente como homem de cultura ou bem como autodidacta, ou mesmo o enquadramento temporal onde o situarmos.

Todavia, temos a certidão de Gil Vicente ter sido homem de corte, e o seu um teatro igualmente cortesão, realizado primeiramente para recreio e deleite dos membros da corte¹⁰ e com frequência -como é o caso da obra que nos ocupa- com motivo de festividades palacianas, régias ou religiosas¹¹.

A sua obra tem chegado até nós através da *Copilaçam* de 1562, que completaram os seus filhos Paula e Luís Vicente a partir do trabalho de transcrição que deixara parcialmente realizado o próprio autor. Antes, muitas das suas peças teriam sido possivelmente publicadas em folhetos soltos. As versões que a *Copilaçam* nos transmitiu apresentam, porém, modificações introduzidas pelos filhos, que atingiram a redacção das didascálias, a classificação genérica e -consequentemente- o título de muitas obras, e muito provavelmente determinadas questões textuais.

* * *

De um ponto de vista ecdótico-linguístico, o critério fundamental seguido pelos autores da edição foi o de respeitar a substância fonética do texto. A nossa intenção foi proporcionar uma visão fiel do estado de língua da época, embora isto nem sempre implique o manutenção das grafias medievais.

Assim, por exemplo, adoptou-se a decisão de modernizar as grafias em casos como os seguintes:

- desenvolvimento de abreviaturas (p. ex.: ‘q~’----> ‘que’, ve~toso’----> ‘ventoso’);
- simplificação da reduplicação gráfica de vogais tónicas (‘taaes’----> ‘tais’);
- simplificação da reduplicação gráfica de consoantes, sem valor fonológico (p. ex.: ‘ff’----> ‘f’, ‘ll’----> ‘l’);
- modernização de grafias latinizantes (p. ex.: ‘chr’----> ‘cr’);
- unificação em ‘v’ das grafias ‘v’ e ‘u’ do fonema /v/; o mesmo para as grafias ‘i’ e ‘j’ do fonema / 3/;
- transcrição na sua forma moderna dos ditongos decrescentes em sílaba tónica, que no fac-similar aparecem sob as grafias ‘ae’, ‘oa’, ‘eo’ (p. ex.: ‘reais’, ‘nasceu’, ‘água’).

¹⁰ É possível pensar que, inclusive, em obras como a presente, determinadas personagens e situações tenham referentes reais reconhecíveis no ambiente da corte, em que se encenavam as representações do teatro vicentino.

¹¹ Como diz a didascália ou rubrica que introduz a obra, «*foi representada ao muito excelente Príncipe e nobre Rei Dom João o terceiro em Portugal deste nome na cidade de Évora, ao parto da muito esclarecida e cristianíssima Rainha Dona Caterina, nossa senhora, e nascimento do ilustríssimo Ifante Dom Felipe.*»

Porém, optou-se pelo manutenção das grafias originais nos casos relacionados a seguir:

- representação da nasalidade, em sílaba tónica final, na forma ‘-ám’, muito largamente maioritária no fac-similar;
- duplicidade de formas duma mesma palavra (p. ex.: ‘atás’/‘até’, ‘ca’/‘que’, ‘pera’/‘para’, ‘bofé’/‘bofá’/‘bofás’, ...);
- presença de formações semicultas, fundamentalmente de grupos oclusiva+r em posição inicial (p. ex.: ‘craro’, ‘pranetas’, ‘craustais’ ...);
- aparição esporádica de fenómenos fonéticos como a metátese (p. ex., ‘prove’, ‘Brívia’) ou a assimilação (p. ex., ‘alvalá’);
- presença de formas que na norma portuguesa actual são consideradas, na sua maioria, arcaísmos, mas porém com plena vigência no galego: ‘assi’, ‘cousa’, ‘mui’, ‘amar a [alguém]’, ‘quicais’, ‘polas’ [‘por’+‘as’], ‘bo’;
- inclusão de lusismos na composição em castelhano que encerra a obra (p. ex.: ‘Ifante’, ‘escura’, alternância de género do substantivo ‘árboles’);
- aparição de formas morfológicamente irregulares na altura, de que há apenas dois exemplos: ‘fazemo-lo casamento’ (v. 436), onde o artigo apresenta forma assimilada; e ‘ca sempre os sábios dixeram’ (v. 922), em que o verbo sofreu um câmbio no radical, coincidindo a sua forma -mais uma vez- com a do galego.

* * *

Por outra parte, a linguagem -mais concretamente o registo linguístico- serve também como um outro elemento caracterizador de personagens e situações¹².

Em este sentido, consideramos de especial importância o manutenção de estas características linguísticas diferenciadoras, e a sua não normalização/modernização, dado que veiculam um conteúdo literário específico, que se veria empobrecido -desfigurado- com a sua alteração.

Ainda outro caso de implicações literárias dos critérios de edição textual é o referente ao título da obra. Em este caso, existe uma duplicidade de formas: no verso 43, Frei Paço diz a peça intitular-se *Romagem dos Agravados*; no entanto, a primeira frase da didascália que introduz a obra dá-nos o título *Romagem d’Agravados*. Consideramos preferível a primeira das formas, por semelhar ser a forma plena e aliás por ser a única que ocorre no texto propriamente dito.

* * *

¹² A este respeito, vid. o comentado no apartado I de este trabalho sobre a fala de Aparicianes, de Branca e Marta, e de outras personagens.

Há, por último, contextos onde é o labor do editor que deve estabelecer os limites das intervenções dos diversos personagens. Isto acontece em três momentos em que o texto apresenta lacunas a respeito da atribuição dos diálogos.

O primeiro caso produz-se na tirada dos versos 196 ao 202. Aqui, o diálogo entre Bastiám e o vilám exige estes versos serem atribuídos ao vilám, pois Bastiám faz (nos versos 194-195) uma pergunta que a seguir obtém resposta. O segundo contexto ambíguo é nos versos 494-496: a este respeito, há divergências entre os editores sobre a questão de se estes versos são pronunciados por Marta ou por Branca, dado que o fac-similar apresenta uma anotação confusa (repete o nome de Branca). Consideramos preferível atribuir este trecho a Marta, já que aqui começa um diálogo entre ela e Frei Paço que terá continuidade nos seguintes trinta versos (até ao 525). Aliás é a própria Marta quem realiza a série de insultos contra Frei Paço (outros exemplos, nos vv. 509, 512, e 524), donde é lógico inferir que o primeiro de eles ('Frei Cigarra', v. 494) corresponda igualmente a ela. Por último, nos versos 652-655, regista-se um caso similar ao primeiro: nos versos imediatamente anteriores, Frei Paço realiza três perguntas a Cerro Ventoso, quem responde nos versos referidos; portanto, apesar de esta anotação faltar no fac-similar da *Copilaçám*, é evidente a necessidade da sua reposição.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES DAS OBRAS COMPLETAS:

Copilaçám de todas as obras de Gil Vicente, a qual se parte em cinco livros. (I: Cousas de devaçám; II: As comédias; III: As tragicomédias; IV: As farsas; V: As obras meúdas.) Lixboa, MDLXII. Reimpressão fac-similar pela Biblioteca Nacional: Lisboa, 1928. É a edição princeps da prática totalidade do córpus literário vicentino.

Copilaçám (...). Lixboa, 1636. Edição feita sobre a princeps, mas com importantes modificações e deturpações.

FEIO, J. V. BARRETO E MONTEIRO, J. G., ed. (1834): *Obras de Gil Vicente*, Hamburgo, Oficina tipográfica de Langhoff.

FEIO, J. V. BARRETO E MONTEIRO, J. G., ed. (1852): *Obras de Gil Vicente*. Lisboa, Tipografia de F. J. Pinheiro.

REMÉDIOS, MENDES DOS, ed. (1907, 1912 e 1914): *Obras de Gil Vicente*. Coimbra; França Amado.

BRAGA, M. MARQUES, ed. (1944.): *Obras completas [de Gil Vicente]*. Sá da Costa; Lisboa, 1942-1944; 6 vols.

BRAGA, M. MARQUES, ed. (1965): *Obras [completas de Gil Vicente]*, Lello & Irmão, Porto, 1965.

BUESCU, M. LEONOR CARVALHÃO, ed.: *Copilaçam*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

EDIÇÕES PARCIAIS (SELECÇÃO):

ÁGUAS, NEVES, ed. (1975.): *Sátiras Sociais [de Gil Vicente]*. Europa-América (Colecção “Livros de Bolso”): Mem Martins.

ALONSO, D., ed. (1942): *Tragicomedia de D. Duardos*, CSIC; Madrid.

ANDRADA, E. C. DE, ed. (1938.): *Quem tem farelos?*, Lisboa.

BRAGA, M. MARQUES ed. (1941): *Farsa de Inês Pereira*, in “Actividade Dramática de Gil Vicente” Cosmos, Lisboa.

FIÚZA, MÁRIO ed.: *Auto da Índia*. Porto Editora: Porto, 1979.

HART, TH. R. ed. (1969): *Obras dramáticas castellanas de Gil Vicente*. Espasa-Calpe, Col. “Clásicos Castellanos”, 156 / Madrid.

HART, TH. R. ed. (1983): *Teatro de Gil Vicente*. Taurus, Col. Temas de España, 139 / Madrid.

MATEUS, OSÓRIO ed. (1979): *Auto da Índia*. Seara Nova: Lisboa.

MOURA, GILBERTO ed. (1991): *Teatro de Gil Vicente*. Ulisseia: Lisboa, (3ª edição).

QUINTELA, P. ed. (sem data): *Auto de embarcação da Glória*. Coimbra Editora: Coimbra.

QUINTELA, P. ed. (1953): *Obras-primas de Gil Vicente*. Artis: Lisboa.

QUINTELA, P. ed. (1946): *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*. Atlântida: Coimbra.

RÉVAH, I. S. ed. (1948): *Deux autos méconnus de Gil Vicente restitués à leur auteur*. Lisbonne.

RÉVAH, I. S. ed. (1959): *Auto de Moralidade*. O Mundo do Livro: Lisboa.

RODRIGUES, MARIA I. RESINA: *Auto da Barca do Inferno*. Comunicação: Lisboa, 1982.

SABUGOSA, CONDE DE ed. (1906): *Auto da Festa*. Livraria Ferreira: Lisboa.

TAVARES, JOSÉ PEREIRA ed. (sem data): *Teatro*. Lello & Irmão (“Colecção Lusitânia”): Porto.