

G I L
V I C E N T E
C O M P Ê N D I O

COORDENAÇÃO DE
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
E JOSÉ CAMÕES

Coimbra Companions

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
IMPrensa NACIONAL

VIII

*«O que valem cavaleiros».
Indagações sobre a obra
de Gil Vicente*

Isabel Almeida
UNIVERSIDADE DE LISBOA

(Página deixada propositadamente em branco)

À memória de Teresa Amado

Na obra vicentina, há palavras que têm especial força e solidez. «Cavaleiro» é uma dessas palavras. Investida até para aludir a Cristo vitorioso (I, 346)¹, quase não há ironia que a fira ou paródia que a mine. Decerto, no *Breve Sumário da História de Deus*, como numa projeção especular do «segre» humano (também no inferno há corte, e também ali habita a inveja), o diabo Belial declara ser cavaleiro de Lúcifer (I, 298), que lhe promete acrescida recompensa em caso de êxito na tentação de Jesus: «e se tu este trazes à nossa cozinha / eu te farei mui gram cavaleiro» (I, 322). Paradoxos ou milagres do amor: «fino caballero» é, não menos, a designação que a si aplica, na *Devisa da Cidade de Coimbra*, o monstruoso e apaixonado Monderigón (I, 471). Como apelido (porque os nomes — e nomes de gente de Castela — não criam nem garantem virtudes), liga-se igualmente a um plebeu, senhor de uma das tabernas de Lisboa: o «devoto João Cavaleiro» (II, 495) que nas *Trovas de Maria Parda* está longe de mostrar compaixão ou zelo protetor pela «triste desaventurada» (II, 491) que, a morrer de sede,

*Neste estudo, a observância da norma ortográfica em vigor é da exclusiva responsabilidade do Editor.

¹ As citações de texto vicentino serão feitas pel'*As Obras de Gil Vicente*, direção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, vols. I-V.

suplica a sua ajuda (muito outro é S. Martinho, «devoto señor real caballero» para o «triste [...] lastimado» que roga «limosna» — I, 363, 365). Enfim, em trovas queixosas a D. João III, Gil Vicente adota um registo burlesco, e, contra o que protesta ser injusto, lança o desconcerto de uma imagem às avessas. Não custa adivinhar qual: a sua, na pele de «cavaleiro» desastrado («caí d'albardadura./ Ai de mi que estou em cura» — II, 504), incapaz de resistir a almocreves castelhanos que lhe «levaram quanto tinha» (II, 503). Estes exemplos são, porém, excepcionais na *Copilaçam*, onde dizer «cavaleiro» — em abstrato ou em concreto; num plano histórico ou mítico; em comédias, farsas ou moralidades (II, 595) — é o mesmo que invocar um firme código de valores ou promover um conceito de ordem social, política e religiosa. Na sua escassez, a exceção é eloquente, como o é a regra no seu predomínio. Uma e outra revelam uma visão do mundo — ou, melhor, uma ideal visão do mundo, que o teatro, enquanto *ludus*, permite defender.

Se o drama é propício à representação de entendimentos diversos, convém apreciar a ausência de discussões acerca do termo «cavaleiro», que não chega a constituir tema de debate, nem sequer quando eclodem litígios. No *Auto do Dia de Reis*, breves são as crispações detetáveis entre «um cavaleiro que vinha em companhia dos Reis Magos» e pastores em demanda de Belém. Depois de uma aproximação cortês, estala a discórdia, e, colérico ante a insolência de um pastor, o cavaleiro «d'Arabia» (I, 48) desdenha: «Que linaje tan bestial / animal / este bruto pastoriego.» Em troca, ouve: «Doy a rabia el palaciego, / por san Pego / que quizás por vuestro mal.» (I, 47). Repare-se: a obra é «de devação», e o conflito não gera um duelo de razões (improvável, aliás, entre tais personagens); faz, sim, por contraste, brilhar a reposição da harmonia e do decoro, como próprios de quem adora «[el] señor de todas greis» (I, 48). Sublimados os atritos pelo amor divino, que a todos une e à luz do qual todos são pecadores, logo os zagais, arrependidos, se curvam ante quem os ofendera, assumindo e amplificando o epíteto que os indignara: «Caballero rellator / yo pecador / villano ñescio bestial / ño pensé que érades tal / y hablé mal, / de que tengo gran dolor.» (I, 49.)

Não há, na *Copilaçam*, diálogos equiparáveis aos que Francisco de Moraes redigiu, opondo um «doutor» a um «cavaleiro», ou um «escudeiro» a um «fidalgo», para deixar perceber, na esgrima de argumentos, tensões e indícios

de mudança². No entanto, este problema emergia e Gil Vicente teve-o no horizonte. Na farsa de *Inês Pereira*, torna-se nítido que há grupos ou estratos concorrentes cuja destrição escapa a quem lhes é alheio. Inês — a voz popular — a todos nivela: «Cuidei que fossem cavaleiros / fidalgos e escudeiros / não cheos de desvarios / e em suas casas macios / e na guerra lastimeiros.» (vv. 836-840, II, 282). O mesmo se observa noutros textos: o juiz da Beira, Pero Marques, «homem simpres» (II, 291), chama «cavaleiro» a um «escudeiro» (II, 309); em *Lusitânia*, «um homem vestido como pobre» (Ninguém) depressa toma por «cavaleiro» (II, 406) um «homem [vestido] como rico mercador» (Todo o Mundo). Numa realidade dinâmica, os sinais iludem, e muitos não sabem lê-los. Note-se, porém: admitir a confusão é, aqui, um passo para a dissipar.

A propósito de cavaleiros e escudeiros, sobejam, nos textos vicentinos, estímulos para uma reflexão comparativa. No crivo hierárquico, pesam traços de natureza ética e moral: ao cavaleiro associa-se a integridade e a coragem («A los buenos caballeros / son muy malos los temores», I, 637); do escudeiro, seja qual for o seu rosto, é timbre a falácia, a instabilidade, a ambição. Pondo de parte os diabos da *Comédia de Rubena* e os anjos das *Matinas do Natal* (aqueles, instados por uma feiticeira a disfarçarem-se manhosamente de «escudeiros», I, 384; estes, assim interpelados pela ingenuidade de um pastor — I, 131); pondo ainda de parte o «escudero [...] desarrapado / las nalgas todas de fuera», figura de uma «patraña» ou «cuento» (I, 372), reconhece-se um perfil típico no Aires Rosado de *Quem Tem Farelos?* e em seu par castelhano, ambos pelintras, ambos fátuos, ambos fraudulentos — «tanto farei», «todo su hecho es nada», comentam os criados (II, 156, 157); no marido de Inês Pereira, que apregoa intenções de valentia — «às partes dalém / vou fazer-me cavaleiro» (II, 281), mas, «fogindo / da batalha pera a vila / mea légua d'Arzila», perde a vida às mãos de um «mouro pastor» (II, 283-284); no castelhano do *Auto da Índia*, a cujo anúncio de mil proezas se contrapõe o vitupério desfiado pela moça ladina, que o apoda de «rebolão», «ladrão» e «refião» (II, 177); no Lemos da mesma

² Ver *Obras de Francisco de Moraes*, t. III, Lisboa, Escripório da Bibliotheca Portugueza, 1852, pp. 7-30.

farsa, tão excessivo nos galanteios como falho de fortuna (para a moça, é o «rascão», «o «coitado» que não suspira «senam por algum dinheiro», II, 177-178). E que pensar de «Pé de Ferro / bofá um bom escudeiro / bom homem lá per seu erro / ledro humilde prazenteiro, / salvos nega se m'eu erro», que o tonto e desmemoriado lavrador Vasco Afonso do *Auto em Pastoril Português* diz que virá «a terreiro / com ãa regateira baça»? (I, 138).

Poderia ser «muy honrado», o escudeiro (I, 548). Neste teatro, porém, escudeiros e «escudeirotos» (II, 148), viciosos, prontos a afetar grandezas que não têm e a ludibriar quem acham no caminho (recorde-se a dupla Duarte e Almeida do *Clérigo da Beira*, implacável na rapina do vilão Gonçalo; ou o «pobre escudeirão / sem cavalo e sem tostão», que «em trajos de molher» burla um «ladrão», na *Floresta de Enganos* — I, 484), ganham dimensão emblemática e encarnam o que Gil Vicente cedo diagnosticou, no *Sermão de Abrantes* (1506), como a doença do mundo: a atração pelo que é perigosa vaidade.

Aguda, esta questão tem uma presença obsidiante na obra vicentina, onde o desejo de ter alastra como um sopro de loucura, animando leigos e religiosos, num desassossego sem remédio: «Toda a glória de viver / das gentes é ter dinheiro / e quem muito quiser ter / cumpre-lhe de ser primeiro / o mais roim que puder.» (vv. 301-305, I, 166). Esquecido do exemplo de S. Jerónimo, que apesar de cardeal «nunca se pinta a cavalo» (II, 138), frei Narciso da *Romagem de Agravados* quer singrar e possuir «cavalos e falcões» (II, 137). Frei Narciso é «do paço»; S. Jerónimo, «do ermo» (II, 138). Por si, a diferença não basta para erguer seguras fronteiras — pois não sonha com pecaminosas delícias o ermitão da *Tragicomédia Pastoril?* (II, 69-70). Todavia, em textos condicionados por uma perspectiva antiáulica, atribui-se nefasta influência à corte ou a quem nessa órbita gira: o fascínio do paço ameaça a tradição (Felipa, pastora da serra, assevera: «Quando vejo um cortesão / com pantufos de veludo / e ãa viola na mão / tresanda-m'õ coração / e leva-me a alma e tudo.» vv. 441-445, II, 66); no paço cruzam-se máscaras, i. e., *personae* como o fidalgo da *Farsa dos Almocreves*, que desbarata o título de «cavaleiro», usando-o para lisonjear o ourives a quem não paga o que deve (II, 332).

Gil Vicente, que aflora no auto de *Dom Duardos* o problema da desigualdade («Dios [...] no nos hizo iguales / los nacidos / y sin mancilla de

nos / nos dio ojos corporales / y sentidos», vv. 982-987, I, 546), nunca aprova transformações sociais, antes as põe em xeque³, até com o *pathos* zombeteiro ou delirante do vaticínio formulado na *Farsa dos Almocreves*: «Cedo nam há d'haver vilãos / todos del rei todos del rei.» (II, 336). Mais, reduz a desejo de ter o que se possa afigurar desejo de ser, e, junto com a avidez de medrança ou a volúpia de parecer, mandar e gozar, enfatiza, nesse apelo, um lado vazio ou perverso. Na farsa dos *Almocreves* (como no *Auto da Feira*, onde o diabo «bofolinheiro» vende na sua «tendinha» «hipocresia» a quem «quer bispar» — I, 164, 167), o texto patenteia que a ânsia de «bispar» não nasce de nenhuma exigência espiritual e que o seu triunfo apenas traz deslumbramento e soberba (II, 337). O mesmo acontece quando em foco está a vontade de «perchegar / a cavaleiro fidalgo», alardeada por um pajem «ratinho». Sobre esse anelo de metamorfose, abate-se um remoque: «isso seria esperar / de mau rafeiro ser galgo.» (II, 343).

Significativo: quem sofre alteração é a personagem que assim fala confiando na «lei ordenada» (II, 344). O almocreve Pero Vaz, homem «dalém da Sertão» (II, 345), acredita na «virtude», na palavra e no gesto dos fidalgos («de fidalgo é manter fé» — II, 340), mas sai de cena decepcionado, a ponto de jurar: «Nunca mais hei de fiar / em fidalgo desta sorte / inda que o mande sam Mateus.» (II, 345). De facto, à composição disfórica de um quadro de crise, protagonizado por quantos aspiram a ascender, Gil Vicente soma a condenação das «dignidades altas» (I, 269) que distorcem códigos ancestrais e pautas de conduta — traição que degrada os maiores e os converte em antimodelos⁴.

A crítica é tecida com critério e prudência. Nas *Cortes de Júpiter*, um romance celebra a viagem da infanta D. Beatriz rumo a Sabóia: na comitiva nupcial, há lugar para «condes y caballeros / de muy notable osadía» (II, 50). Mas num plano escatológico, ao «Conde y caballero» da *Barca da Glória* (I, 271), o Anjo acusa: «Vos señor Conde agorero / fuistes a Dios perezoso

3 Ver José Augusto Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

4 Ver José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996.

/ a lo vano muy ligero / a las hembras placentero / a los pobres reguroso.» (vv. 138-142, I, 273). Por antítese, capta-se a lição.

Só o cavaleiro que enverga as armas para com elas desenvolver o que se reputa serviço a Deus, ao rei ou aos fracos é, por norma (norma beliscada na comédia da *Devisa*, como se verá), poupado a juízos semelhantes. Afirmo o Diabo da *Barca do Purgatório*: «Sempre jogava o fidalgo / bispo escudeiro ou que é.» (I, 266). Satanás orgulha-se de saber como apanhar nas suas malhas «o rico ou pobre senhor ou senhora / ou será vilão ou frade ou freira» (I, 300). «Cavaleiros» não entram no rol. Na *Frágua de amor*, por onde passam personagens insatisfeitas ou a precisar de reforma (um negro que quer ser branco, a justiça que quer ser endireitada, o velho Vasco de Fóis, que quer ser menino, um frade que quer ser guerreiro), só o Marquês, D. Pedro de Meneses, não tem de ser refundido, «pues lo hizo Anibal / caballero tan famoso» (I, 660). Na trilogia das *Barcas*, além de não constarem do número dos precitos, os cavaleiros-guerreiros recebem distinção única: em contraste com a pena máxima dada na *Barca do Inferno* ao «fidalgo de solar», amigo da «tirania» e desprezador dos «pequenos» (I, 218-219); em contraste com a salvação concedida *in extremis* ao «Conde caballero» da *Barca da Glória*, numa viragem que atualiza em Cristo da Ressurreição um artificioso *deus ex machina* (I, 294); em contraste com tudo isso, na *Barca do Inferno*, os «quatro fidalgos Cavaleiros da Ordem de Cristo que morreram nas partes d'África» (I, 241) são premiados com o convite para seguirem no batel dos anjos. A sentença é perentória: «quem morre em tal batalha / merece paz eternal.» (I, 242).

O cavaleiro-guerreiro tem, pois, na *Copilaçam*, um estatuto perfeito:

Y más ya está ordenado	22
el compás al carpintero	
al labrador el arado	
y al pastor el cayado	
las armas al caballero.	
(I, p. 580.)	

O título funciona como absoluto. E, a mitificar as origens da nação ou a sacralizar o rei fundador, é sempre este o denominador de que se não

prescinde: «havia na Grécia um famoso cavaleiro e mui namorado em estremo e grandíssimo caçador que se chamava Portugal...» (II, 395); D. Afonso Henriques, que «venció cinco reyes moros», foi «santo caballero» (II, 103-104).

Fixando a continuidade e apagando o rasto do tempo devorador, Gil Vicente silencia mutações históricas. Seu contemporâneo foi Ludovico Ariosto, que no *Orlando Furioso* (1.^a ed.: 1516) diabolizou as armas de fogo, «abominosi ordigni», «scelerata e brutta invenzion», ruína e destruição da «militar gloria»: «per te è il valore e la virtù ridutta, / che spesso par del buono il rio migliore: / non più la gagliardia, non più l'ardire / per te può in campo al paragon venire.»⁵ Gil Vicente não ignorou a existência de «espingardas» (I, 675), «bombardas» (I, 428, 583, 623), «artelharia» (II, 50; 200), mas não há nos seus textos nem vestígio nem paralelo da fúria ariostesca pela perturbação que as armas de fogo provocaram na arte da guerra e na relação entre os seus atores. *Mutatis mutandis*, algo semelhante ocorreria nas *Décadas* de João de Barros, onde «cavaleiro» vale por um panegírico e onde persiste, ou teima em persistir, uma imagem dos «cavaleiros» que os aparenta aos heróis da fabulosa *Crónica do Emperador Clarimundo* (1522): fortes, fiéis ao rei e tementes a Deus.

Barros foi criado na corte, foi cronista oficial; homem de corte e servidor de monarcas foi também Gil Vicente. Na obra de um, como na de outro, propala-se uma ideologia segundo a qual aos cavaleiros compete serem executores e pilares da política tutelada pelo soberano:

Cavaleiros de vontade	559
gente sem rebolaria	
fidalgos que amam verdade	
a nenhũa adversidade	
mostram nunca covardia.	
São extremos nos amores	
amadores do seu rei	
e grandes seus servidores	

⁵ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990, vol. 1, p. 229 (canto XI, est. 26).

com favores sem favores
 sempre tem direita lei.
 (II, p. 48.)

Por este ângulo, mito e história são compatíveis. E, se algum irenismo espreita na censura ao simbólico rei da *Barca da Glória* («Porque fuistes adorado / sin pensar serdes de tierra / con los grandes alterado / de los chicos descuidado / fluminando injusta guerra», vv. 302-306, I, 278), os autos da *Fama* (1510), da *Exortação da Guerra* (1514), ou da *Sibila Cassandra* (1513?) disseminam, em prol de objetivos expansionistas de D. Manuel, o entusiasmo pela conquista ultramarina, concebida como lídima cruzada, a requerer a mobilização de «cavaleiros de vontade» e o geral sacrifício contra «Ismael» (II, 203). Então, Gil Vicente pode fazer-se émulo de um poeta como Cartagena, que no *Cancionero General* (1511) exalçava Isabel, a *Católica*, salientando em letras do seu nome («la.y.», «la.s.») a denotação de «imperio» ou «señorear / toda la tierra y la mar»:⁶

Avante avante senhores 399
 pois que com grandes favores
 todo o céu vos favorece
 el rei de Fez esmorece
 e Marrocos dá clamores.

Oh deixai de edificar
 tantas câmaras dobradas
 mui pintadas e douradas
 que é gastar sem prestar.
 Alabardas alabardas
 espingardas espingardas
 nam queirais ser genoeses 410
 senam muito portugueses
 e morar em casas pardas.

⁶ *Cancionero General de muchos y diversos autores*, Valencia, Cristofal Kofman, 1511, f. 87 v.º

Cobrai fama de ferozes
 nam de ricos que é perigosa
 dourai a pátria vossa
 com mais nozes que as vozes.
 (I, p. 675.)

Estranhar-se-á porventura que, na *Copilaçam*, a farsa da *Índia* (1509) preceda, contígua, o auto da *Fama* (1510). Na farsa da *Índia*, impressiona a devassa de misérias como as que Fernão Mendes Pinto ousaria escancarar na *Peregrinação* («Fomos ao rio de Meca / pelejámos e roubámos», II, 185); «Lá vos digo que há fadigas / tantas mortes, tantas brigas / e perigos descompasados / que assi vimos destrocados / pelados coma formigas.» vv. 493-497, II, 186). Pelo contrário, no auto da *Fama*, Portugal é cumulado de louvores pelas derrotas que impunha aos infiéis (derrotas, algumas reais, outras fantasiadas, como Turquia, Babilónia, Alexandria, Damasco, Jerusalém — II, 199-200). O díptico causará estranheza, mas é sintomático: confere-lhe sentido a longa rubrica que justifica a «Portuguesa Fama» «nam tam somente pola glória interessal dos comércios, mas principalmente polo infinito dano que os mouros imigos da nossa fé recebem dos portugueses na índica navegação» (II, 187). Na ótica de quem escreveu esta frase, o «dano» infligido aos «mouros» deveria ser preferido ao sucesso nos negócios. Ora, haja sido, ou não, o autor a encadeá-los na *Copilaçam*, os autos da *Índia* e da *Fama*, por si, são suficientes para fazer crer que Gil Vicente tentou esconjurar uma sombra viva no século XVI: o receio de que os portugueses, tendo ganho a Índia como cavaleiros, viessem a perdê-la como mercadores.

Ao serviço de D. Manuel, afina-se uma retórica de legitimação da guerra: pelo verbo veemente e torrencial; pelos tópicos épicos (Camões glosá-los-ia), como a homologação dos novos guerreiros aos heróis da antiguidade clássica, e dos seus «feitos» aos de «troianos» e «romãos», «que são tam louvados / e neste mundo estão colocados / por façanhosos e por muito vãos» (II, 202); pela escolha de oradores autorizados, como a alegórica Fé, que aplaude (numa tirada em versos de arte maior) a fama portuguesa como «flor dos Cristãos» («Vossas façanhas estão colocadas / diante de Cristo senhor das alturas / vossas conquistas grandes aventuras / são cavalarias mui bem empregadas.» II,

202); pelo hábil engendramento de uma *concordia discors* que abraça céu e terra, como no *Auto da Sibila Cassandra*. Aí, uma cantiga sublinha que Maria, «rosa blanca flor», não tem rival: «Digas tú el caballero / que las armas vestías / si el caballo o las armas / o la guerra es tan bella.» (I, 73). Não há como vencer o desafio. Por isso, maior resulta o impacto do vilancete imediato: nele se alia o que a cantiga distingue. Divino e profano convergem:

A la guerra 780
 caballeros esforzados
 pues los ángeles sagrados
 a socorro son en tierra
 a la guerra.

Con armas resplandecientes
 vienen del cielo volando
 Dios y hombre apellidando
 en socorro de las gentes
 a la guerra.

Caballeros esmerados 790
 pues los ángeles sagrados
 a socorro son en tierra
 a la guerra.
 (I, pp. 73-74.)

Este arrebatamento findou com D. Manuel. Alegar-se-á que Gil Vicente não escondeu, na *Exortação da Guerra*, serem necessários meios — «pedras preciosas» (I, 678), «renda», «fazenda» (I, 679) — para suportar o exército e a campanha com que «este rei tam excelente / muito bem afortunado» visava assenhorear-se de Fez (I, 680). É indesmentível. Mas o discurso sobre a guerra modificou-se nos textos da época de D. João III: vinha sendo considerada um fenómeno «mui contin[o]» (I, 680), ao qual acudiriam pródigas e voluntárias dádivas da nobreza, do clero e do povo; passou a ser dita uma empresa que à partida exigia dinheiro e do dinheiro dependia. Na *Exortação* (1514), reitera-se que «na guerra

com razão / anda Deos por capitão» (I, 679); no auto de *Amadís de Gaula* (1532) ou no *Templo de Apolo* (1526), são outros os fatores que ressaltam.

Em *Amadís*, ao rei Lisuarte, apostado em escutar «la verdad [...] / aunque amargue y dé pesar», o correio anuncia um ataque iminente: «Ansí señor que yo dígoos / que son muchos y guerreros / y habéis menester dineros / y bombardas y amigos / y armas y caballeros / (pues que queréis la verdad)» (I, 583). O parêntesis põe em relevo o caráter da informação veiculada: «la verdad», sem eufemismos. E se o soberano advoga que a vitória há de vir, não do número dos contendores («sólo de Moros», contam-se nas fileiras hostis «ciento y treinta mil peones» — I, 583), mas da «devoción» e do cuidado de «rezar continuamente / las horas de la pasión» (I, 585), a refutação não tarda, numa réplica que a edição de 1586 rasurou: «Señor no os atengáis a eso / sabed que en fin de razones / para el perro que es travieso / buen palo valiente y grueso / y no curéis de oraciones», vv. 188-190, I, 585). Também no *Templo de Apolo* — auto que, preparado em honra de D. Isabel e Carlos V, foi integralmente suprimido na edição de 1586 — a «oração» de «Cetro omnipotente» (alegoria do imperador habsburgo) deprecava junto do deus solar: «da dineros y verás / da riquezas sin recelo / que te pido. // Porque las guerras que espero / de las gentes de Turquía / en mar y tierra / aunque soy fuerte guerrero / el dinero es la guía / de la guerra.» (vv. 396-404, II, 21).

Gil Vicente serviu D. Leonor, D. Manuel e D. João III, a quem muito em particular ligou a *Copilaçam*, dedicando-lhe o livro e entrelaçando ali, numa data, dois acontecimentos: a vinda do rei ao mundo; a sua própria estreia como dramaturgo e inventor de «cousa nova em Portugal» (I, 23). É do nascimento do autor que trata a concatenação dos textos inaugurais do Livro Primeiro da *Copilaçam* — uma arquitetura estudada já por Stephen Reckert, Jorge Alves Osório e Anna Ferrari⁷. Em síntese: a «visitação» (ou «monólogo

7 Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 231-238; Jorge Alves Osório, «Sobre a organização do Livro I da 'compilação' das obras de Gil Vicente (1562)», in *Da Cítola ao Prelo. Estudos sobre Literatura (Séculos XII-XVI)*, Porto,

do vaqueiro», como nos séculos XIX e XX se lhe chamou) não é uma peça «de devação», nem sequer constitui um item na «Tabuada» (i. e., no índice) da *Copilaçam*; integra, sim, hábil e requintada⁸, uma extensa rubrica narrativa, onde Gil Vicente regista o princípio da sua obra — «na segunda noite do nascimento» de D. João (I, 17) —, desenha o seu trajeto inicial e, não obstante a retórica de modéstia, frisa a destreza com que, obedecendo a encomendas e angariando patrocínios, lograra exceder expectativas.

Nada tem de neutro, um patrocínio: afetam-no o contexto histórico, circunstâncias, intencionalidades pragmáticas, predileções pessoais. No reinado do *Venturoso*, enquanto mestre de retórica das representações⁹, Gil Vicente tirou partido de elementos colhidos em fábulas cavaleirescas ao organizar, em 1521, as festas da entrada de D. Manuel e D. Leonor de Áustria na cidade de Lisboa¹⁰. Só para D. João III, porém, criou autos radicados em livros de cavalaria — autos, e já não apenas momos de rua, encenações sem palavras. A iniciativa nada teria de gratuito.

O entusiasmo prosélito da cruzada, que inflama textos compostos sob o mecenato manuelino — parte de um processo que o próprio soberano alimentou, projetando-se como novo Emanuel¹¹ —, não se repete naqueles

Granito, 1998, pp. 91-102; Anna Ferrari, «La Copilaçam gilvicentina: uno strano Canzoniere», in *Filologia dei Testi Iberici a Stampa (Area Iberica)*, a cura di Patrizia Botta, con la collaborazione di Aviva Garribba ed Elisabetta Vaccaro, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 25-45.

⁸ Tobias Leuker chamou a atenção para a *imitatio* de um trecho de Calpúrnio (*Bucolica*, VII) — *imitatio* que Gil Vicente leva a cabo ao compor o espanto admirado do pastor chegado ao paço. Ver Tobias Leuker, «La representación del poder en el teatro palaciego de Juan del Encina y Gil Vicente», in I. Arellano, C. Strosetzki e E. Williamson (eds.), *Autoridad y Poder en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 98-99.

⁹ Ver António Dias Miguel, «Gil Vicente, mestre de retórica... das representações», *Humanitas*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Clássicos, vol. xxxvii-xxxviii, 1985-1986, pp. 267-273.

¹⁰ Ver Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente. «Trovador, Mestre da Balança»*, 2.^a ed., Lisboa, edição da revista *Ocidente*, 1944, pp. 521-522; Gaspar Correia, *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução e índice por José Pereira da Costa, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1992, pp. 126-132; Ana Isabel Buescu, «Festas régias e comunicação política no Portugal moderno (1521-1572)», *Comunicação e Cultura*, n.º 10, 2010, pp. 35-55.

¹¹ Ver Luiz Filipe F. R. Thomaz, «L'idée impériale manuéline», in *La Découverte, le Portugal, l'Europe. Actes du Colloque. Paris, les 26, 27 et 28 mai 1988*, publiés sous la direction de Jean Aubin, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1990, pp. 35-103.

que foram endereçados a D. João III. Sem dúvida, a pertinência da cavalaria mantém-se: nas recomendações da *Aclamação* («Diriam os vereadores / da nobre e sempre leal: / pois que nacestes real / vós seguireis os primores / D'Alexandre e Anibal. / E pera mais divinal / não estimeis o dinheiro / e a todo bom cavaleiro / sede muito liberal / e esquivo ao lisonjeiro.» vv. 263-272, II, 476-477); na mitificação de Portugal como «cavaleiro» (*Lusitânia*); ou ainda no desfecho da *Frágua de Amor*, onde se dá como exequível e urgente a refundição militar de um frade, calculando que se lhe seguirão «sete mil» (I, 662). Mas a política joanina não foi de intenso belicismo — e o discurso de exortação da guerra, o uso do teatro como intervenção propagandística, flagrante em autos elaborados até 1521, dissipar-se-iam após esta data.

Mitigam-se os fumos imperiais, que abarcavam, para lá do fulminante domínio da Mourisma e do Turco, a reconquista de Jerusalém. E, em vez da limpa referência a heroicos cavaleiros, aparecem, na comédia da *Devisa da Cidade de Coimbra* (1527), caracterizações ambíguas. Não se trata da risonha malícia do auto das *Ciganas* (1521), onde uma péssima proposta de negócio redundava em *scherzo*: «Oh ceñurez cavalleros / mi rocín tuerro os alabo / porque es calçado nel rabo / zambro de los piez trazeros. // Tiene el pecho muy hidalgo / y coça al cavalgar» (vv. 38-43, II, 320). Na *Devisa*, a ambiguidade é corrosiva, desestabiliza a habitual inteireza dos «cavaleiros» e produz-se pela mescla ziguezagueante de elogio e insinuação ou exposição de práticas censuráveis.

Mencionando casas nobres, sobressai a preocupação com a autenticidade dos nomes («os Melos dereitos, [...] / esta é sua alcunha e seu sobrenome / falo nos finos e nam contrafeitos», I, 476; «Os Sousas que o são digo eu porém / porém os de Sousa, que bem Sousas são», I, 475). Desta preocupação, infere-se que importa repelir cópias oportunistas ou bastardas. Ora, porque em causa estão os Melos e os Sousas verdadeiros, adquirem gravidade maior os seus defeitos: onde há (ou já houve) «cavaleiros», há também comportamentos impróprios dessa condição. Daí os versos contraditórios ou a oscilação atrevida que na fama alva faz cair nódoas feias: os Sousas «são homens de paz, põe tudo em rezão / bôs cavaleiros nas partes dalém» (I, 475); os Pereiras

São muito fidalgos e bôs cavaleiros 830
 zelosos do reino e da cousa justa
 mui bôs defensores nam já à sua custa
 e depois de casados são muito caseiros.
 Mui querençosos de casais e eiras
 amigos dos povos que servem de graça
 nam são caçadores e estimam a caça
 atentam por casa até nas peneiras.
 (I, p. 476.)

Quanto aos Melos,

Foram senhores que antigamente 850
 na honra do reino eram os primeiros
 tam esforçados e bôs cavaleiros
 que nam se achava casta mais valente.
 E além d'esforçados
 sempre devotos e bem inclinados
 e vem-lhes por casta de dar quanto tem
 porém os d'agora não cuide ninguém
 que desejam tanto de serem gabados.
 (I, p. 476.)

Alguns anos antes, Gil Vicente lançara-se a reinventar, em modo dramático, livros de cavalarias. D. João III, afeiçoado a este género, estimaria esse trabalho. De acordo com o testemunho de Barros, a *Cronica do Emperador Clarimundo* (1522) teve a sua génese «per çima das arcas da [...] guarda roupa» do príncipe, de cujo «favor» beneficiou¹². A D. João dedicou também

12 «Prologo feyto depoyz desta obra jmprensa: ao muy alto y muyto poderoso Rey dom Joham terçeyro deste nome: per Johã de barros seu cryado», in *Prymera parte da cronica do emperador Clarimundo donde os Reys de Portugal desçendem*, Lisboa, Germão Galharde, 1522, s/f. Fica por explicar o motivo pelo qual esta obra não foi continuada, conforme Barros admitia no fim do texto impresso em 1522: «E porque príncipe muy poderoso o que depois acôteçeo entra na següda parte desta cronyca leixou de nysso proseguyr: te q̄ a vontade de vossa alteza me mande o que nysso faça: pois pera o servyr nacy.» (176 v.º)

Jerónimo López («fidalgo de sua casa y criado a las migallas de sua mesa»¹³) o *Libro tercero de don Clariã*, estampado em Toledo, no ano de 1524. Uma ou outra advertência de frei António de Beja, na *Breve doutrina e ensinança de príncipes* (1525), fazem igualmente crer que as histórias de Amadis e Palmeirins eram atrativas para o jovem rei — tão atrativas que frei António de Beja se sentiria no dever de alertar para potenciais riscos desse gosto¹⁴. E não terá sido à toa que, na mira de persuadir D. João a encontrar destino para D. Leonor de Áustria, viúva, os homens bons de Lisboa se lhe dirigiram assim: «esclarecido e muy prudentissimo Senhor, como famoso cavaleiro da aventura, livray a donzella e vosso pouo do graue infortunio vindouro».¹⁵

Gil Vicente deixou que D. João, ainda menor, deliberasse sobre os amores do príncipe encoberto da *Comédia do Viúvo* (prerrogativa análoga dizia-se no *Libro de Amadís* ter sido concedida ao Infante D. Afonso de Portugal¹⁶); cerca de 1524, ofereceu-lhe *Don Duardos*; em 1532, *Amadís de Gaula*. Para fabricar *Don Duardos*, Gil Vicente apropriou-se de capítulos do *Libro de Primaleón* (1.^a ed.: 1512; 2.^a ed.: 1524); para construir *Amadís*, recorreu à narrativa que, «corregid[a] y enmendad[a]»¹⁷ por Garcí Rodríguez de Montalvo, circulava impressa desde pelo menos 1508. A opção por matéria fabulosa, aparentemente livre de qualquer fito de influir na realidade e ditar a história, não significou alienação. Muito pelo contrário: há motivos para julgar que *Don Duardos* e *Amadís*, fruto de meticulosas reescritas, se distinguem ao sabor do tempo.

Nunca será de mais observar a depuração realizada em *Don Duardos*¹⁸. Histórias de princesas atormentadas por uma gravidez que as desonrava,

13 *Libro tercero de don Clariã. La historia del muy esforçado y animoso cavallero don Clariã de Landanis fijo del rey Lantedon de Suecia...*, Toledo, Juan de Villaquiran, 1524. As palavras citadas fazem parte da rubrica do «Prologo».

14 Frei António de Beja, *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*, reprodução fac-similada da edição de 1525, introdução de Mário Tavares Dias, Lisboa, Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos de Psicologia e de História da Filosofia anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1965, p. 112.

15 *Crónica de D. João III por Francisco de Andrada*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1976, p. 42.

16 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987, vol. 1, p. 612.

17 Garcí Rodríguez de Montalvo, op. cit., vol. 1, p. 225.

18 Ver Isabel Almeida, «Frágua de amor: do *Libro que trata de los valerosos y esforçados bechos en armas de Primaleon...* ao auto de *Dom Duardos*», in Gil Vicente, *Tragicomédia de*

corriam até em romances como «Tiempo es, el cavallero», evocado na *Comédia de Rubena*, onde a criada Benita canta «Tiempo era caballero / que se m'acorta el vestir» (I, 372). Associar Rubena, que se entregou a um «clérigo nuevo» (I, 372), à princesa do romance, que ignora o nome do seu sedutor e dele chega a ouvir cruas palavras («Parildo infanta parildo / que así hicieron a mí / hijo soy de un labrador / que de cavar es su vivir»¹⁹), irmana-as: ambas exemplificam as «leggi della giovanezza»²⁰ que o iconoclasta Boccaccio fizera sobressair no *Decameron*. No *Libro de Primaleón*, também uma princesa — Flérida — vive essa experiência, e também ela se evade da casa paterna. Tal como sucede na *Comédia de Rubena* e no romance, algo de violento inquina a trama amorosa.

No *Libro de Primaleón*, a consumação do desejo masculino raia a violação: «Y él [Don Duardos ...] esforzó su corazón a tomar aquella folgança que él desseava y pensó que si él aquello pudiesse acabar, que luego la infanta faría todo lo que él quisiesse; [...] y fasta allí él no la avia osado acometer porque Artada no se partía d'ella. Y como vido que era tiempo, púsolo por obra y, con grandes falagos y amor demasiado que le mostró y más por fuerça, porque ella no osó dar bozes, la fizo dueña.»²¹ Adiante, a fuga do palácio é uma teia de aflições. À oposição dos jardineiros da princesa, que desmaia de medo, Don Duardos reage com bruta energia: «Y como él no tenía armas allí, no mató a la ortolana que luego lo hiziera él desde que vido su porfía. Y con un braço tenía la infanta la cabeça y con el otro dio tan fuerte pueñada a la ortolana que la fizo atordir; y matárala si no sobreviniera Julián, su marido, que él sintió a su muger levantarse y fue muy cuitado pensando que iva a folgar con Julián [...]»²²

Dom Duardos, tradução de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 1996, pp. 111-124.

19 *As Obras de Gil Vicente*, direção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, vol. v, p. 313.

20 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 3.^a ed., Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, p. 343 (giornata IV, novella 1).

21 *Primaleón. Salamanca, 1512*, edición de M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 293.

22 *Ibidem*, p. 384.

No auto vicentino, nada disso acontece: não há violações, nem fugas envergonhadas, nem violência na partida; há, sim, emoção solene, própria do clímax de um processo de decisão e descoberta, em que cabe à personagem feminina assinalável liberdade. «Al amor y a la fortuna / no hay defensión ninguna» — canta-se a concluir o auto (I, 574), que é, todavia, mais complexo, pois nele a sujeição ao amor tem a dignidade de uma escolha. Flérida professa: «Oh ventura diesa mía / refugio de los humanos / soberano / tú sola tomo por guía / y entrégome en tus manos / por mi mano.» (vv. 1959-1964, I, 575).

Eis o cerne da intriga: Don Duardos faz-se passar por Julián, i. e., por filho dos jardineiros de Flérida, para ter acesso ao espaço íntimo da princesa. O encobrimento da identidade, motivo já presente no *Libro de Primaleón*, é, no auto, levado ao extremo: não só pelo requinte lírico que enobrece o discurso da personagem de Duardos-Julián mas acima de tudo pela preservação do segredo, que, guardado até ao limite, constitui um elemento nevrálgico. Flérida enamora-se de um desconhecido, e por isso — porque não sabe quem tem a seu lado — perscruta-o e interpreta cada indício, lúcida acerca da «pasión» que a divide entre «amar» e «resistir» (I, 574).

Ao poder de filtros mágicos, Gil Vicente prefere sobrepor o do mérito individual, exalçando a *humanitas* cara à cultura quinhentista. Se há uma «copa de las hadas» (I, 531), pela qual Flérida bebe e por efeito da qual o encantamento amoroso começa, o que avulta é a longa «guerra» (I, 530) que, movida com denodo por Don Duardos «vestido de paños viles / con paciencia / de príncipe hecho villano» (I, 531), dá azo a que a princesa filosofe: «El hombre queremos ver, / que los paños son de lana.» (I, 536). O auto terá valido como «hino propiciatório ao despertar de amores e casamentos juvenis entre pessoas régias»²³, e tudo nele concorre para despertar a consciência ética e estética do espectador ou leitor. Com a história fabulosa, protagonizada por um «caballero andant[e]» que era o avesso dos «galanes regalados» (I, 535) de quem riam os poetas cancio-

23 Margarida Vieira Mendes, «Apresentação de Dom Duardos», in Gil Vicente, *Tragicomédia de Dom Duardos*, tradução de Mário Barradas e Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 1996, p. 14.

neiris²⁴, Gil Vicente trouxe para a ribalta o antropocentrismo como exata doutrina («El precio está en la persona», I, 548) e estupendo sonho: «Por lo imposible andamos / no por ál» (I, 550).

De resto, na sua amplitude simbólica, *Don Duardos* propiciará sempre a relação com outros textos, não porque de facto os imite, mas porque deles é essencialmente afim, participando desse «murmúrio contínuo da intertextualidade» ou «supersentido [...] horizontal, labiríntico, rizomático e infinito» de que falou Umberto Eco²⁵. Pelo relevo dado à palavra como manifestação do ser, torna-se comparável ao episódio evangélico em que Cristo-jardineiro se revela a Maria Madalena proferindo-lhe o nome (João, 20, 11-18). Pela malha de ocultação e descoberta, pode ser cotejado com o mito de Eros e Psiche, como se dele fosse uma versão feliz. Repare-se na promessa de Julián-Don Duardos: «Si al menor rincón llegáis / de mi ardiente corazón / encenderéis / candela con que veáis / que os pido galardón / que me debéis.» (vv. 1939-1944, I, 574).

Nesta obra, em que o disfarce é, paradoxalmente, meio para o encontro da verdade, o cavaleiro conduz o jogo. Em sintonia com uma mundividência eudemonista, a personagem norteia-se pela esperança e atinge o bem desejado, não pela força do corpo, ou não só por ela, mas pela qualidade interior que se exprime na beleza poética do discurso. Ora, da exaltação do valor do indivíduo, iniludível em *Don Duardos*, destoa a melancolia que marca *Amadís*, onde o cavaleiro se verga, numa rendição triste, aos agravos da fortuna e do «engaño».

O episódio que Gil Vicente tomou como base para esta sua obra é, no *Libro de Amadís*, precedido de um comentário com função de alegorese:

Aquel juizio razonable dado del Señor verdadero a los hombres sobre todas las cosas bivas, que conoçe lo próspero y adverso no ser durable, dotrinando y esforçando el coraçón a que lo uno y otro sojuzgue, éste podría alcançar el

24 Leiam-se, por exemplo, as «Coplas q̄ hizo Suero de Ribera sobre la gala» ou as trovas de Cartagena «porq̄ le mado su amiga q̄ le avisasse alas damas q̄ son servidas q̄ se guarden delos engaños delos ombres» (*Cancionero General*, 1511, fls. 51-51 v.º; 87-87 v.º).

25 Umberto Eco, «Ironia intertextual e níveis de leitura», in *Sobre Literatura*, Lisboa, Difel, 2003, p. 241.

medio bienaventurado. Pues, tomará este medio Amadís de Gaula en lo que agora la movable fortuna le apareja, mostrando los veleños y ponçoñas que en medio destas tales alegrías, desta tan grande alteza escondidos tenía? Yo creo que no; antes, assí como sin medida las cosas fasta allí favorables le ocurrieron, sin entervallo alguno ni combate que con la fortuna havido oviesse, assí, sin comparación, su corazón y discreción serán della vencidos y sojuzgados, no le valiendo ni remediando las fuertes armas, la sabrosa membrança de su señora, la braveza grande del corazón; mas la gran piedad de aquel Señor que por reparo de los pecadores, de los atribulados en este mundo vino, como agora lo triste y después lo alegre se os contará.²⁶

Na narrativa de Rodríguez de Montalvo, a atenção incide, pois, no comportamento humano perante a adversa fortuna. Amadís, erradamente acusado de traição, por Oriana, nada faz para reivindicar justiça: submisso à dama, depõe as armas, rebatiza-se como Beltenebrós e retira-se do mundo, abrigado por um velho eremita na ilha de Peña Pobre. O auto vicentino conserva esta história, com seus bizarros extremos, mas aproveita-os para pôr um problema: o poder da mentira, fator de injustiça em casa de reis.

Foi Gil Vicente (não Rodríguez de Montalvo) que atribuiu à figura do rei Lisuarte este pedido ou ordem de verdade a quem lhe trazia notícias do avanço inimigo:

Dime si vienen o cuándo	107
sin temor ni intervalo	
cuenta lo bueno y lo malo	
no me mientas lisonjando	
que aunqu'es dulce es muy remalo.	

La verdad sí todavía	112
aunque amargue y dé pesar	
que mentir por agradar	

²⁶ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, vol. 1, p. 675.

de contino da lugar
 a cosas que yo no querría.
 (I, pp. 582-583.)

Ao longo do auto, o tema da verdade e o da mentira regressam, em múltiplas variações. Falaz é a imagem que de si mesmo sustenta o anão Ardián, e também aí Gil Vicente se afastou da matriz, para dar à personagem a cor de um ridículo fanfarrão (caricatura de um escudeiro, disposto a fugir de «peligrosas guerras» e a «medrar» na corte): «hombre gentil dispuesto / como yo, Dios sea loado / ha de ser tan confiado / que amores ni nada desto / nolo tenga en un cornado.» (vv. 595-599, I, 597).

Tal *ethos* recomendaria que os interlocutores de Ardián se munissem de cautela e reserva. Mas é esta personagem que vai obter, «de ligero» (I, 606), crédito em Oriana, embora seja falso o que lhe conta de Amadís. Pela ênfase posta na «mentira» (e já não na «inorancia»²⁷) de Ardián, bem como pelo detalhe com que se representa a reação da princesa, desejosa de encontrar resposta para uma pergunta inquietante («Oh cómo se sabería / si esta nueva es verdadera?», I, 598), percebe-se o melindre do assunto, e é inegável que Gil Vicente molda a fábula de maneira a salientar grandes interrogações: como apartar a verdade da mentira? Por que vias se infiltra o engano?

T. P. Waldron viu neste auto uma paródia derrisória do *Libro de Amadís*: «Vicente consistently distorts not only the heroic side of his story, but also the romantic plot.»²⁸ Waldron, que em tudo achou «ironic disregard»²⁹ ou «a manner so satirical»³⁰, governou-se por uma convicção que não fundamentou e que Stanislav Zimic rebateu³¹. Sem dúvida, há margem para leituras discrepantes: o que T. P. Waldron classificou como «sympathy» e supôs «the most humiliating touch of all»³², Teresa Amado, atenta à construção da personagem,

27 Garcé Rodríguez de Montalvo, op.cit., vol. I, p. 605.

28 T. P. Waldron, «Introduction», in Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, edited with introduction and notes by T. P. Waldron, Manchester University Press, 1959, p. 34.

29 T. P. Waldron, op. cit., p. 20.

30 T. P. Waldron, op. cit., p. 26.

31 Stanislav Zimic, «Tragicomedia de Amadís de Gaula», in *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Iberoamericana, Vervuert, 2003, pp. 323-340.

32 T. P. Waldron, op. cit., p. 32.

es cre que lo sea / y lo que es que nunca fuese.» (I, 607.) É certo que, no fim, a mentira e o engano se anulam: «la mentira no tiene pies / porque aquello que no es / muy presto vuelve a no ser» (I, 612.) Tudo termina bem, mas o texto vicentino alerta: na corte, não custa, à mentira, produzir vítimas.

Em 1521, na *Aclamação de D. João III*, Gil Vicente incitara o rei: «a todo bom cavaleiro / sede muito liberal / e esquivo ao lisonjeiro» (II, 477). Em *Amadís*, um dos seus últimos autos, fez ecoar esse conselho, prevenindo contra o veneno das «lenguas roínes». Será mera coincidência que, pela mesma altura (1536), criasse a *Floresta de Enganos* («a derradeira que fez [...] em seus dias», I, 515), engendrando um «mundo triste», do qual está ausente a verdade e onde só pelo engano se vive (I, 490)? De *Don Duardos a Amadís de Gaula* vai a distância de um tempo de confiança a um tempo de melancolia?

Seguindo o rasto dos cavaleiros, encontram-se fios condutores para indagações sobre a obra de Gil Vicente: sobre o que é ali prezado e sobre o que é desprezado; sobre a relação do teatro com a contingência e com o universal; sobre a infinita possibilidade de um autor ser único ainda quando labora sobre textos e modelos difundidos por uma vasta tradição.