

Vicente: memória singular

Dos autos de Gil Vicente, pode dizer-se que todos houve, mas nenhum há. O teatro nunca fica. Apresenta-se e desaparece. Os autos estão perdidos no tempo, mas, como a vida, o teatro pode deixar vestígios, marcas e restos, testemunhos com que se faz a História. No caso de Vicente, a recordação tipográfica permite dar memória ao seu trabalho de teatro.

A colecção de cadernos *Vicente* realiza um programa de análise monográfica da produção artística do autor dos autos. Compreende caixas de dez cadernos, com desenho de Cristina Reis, publicados em Lisboa, por Quimera Editores, entre 1988 e 1993. Já saíram três caixas: uma azul em 1988, uma violeta em 1989 e uma vermelha em 1990. A quarta é amarela e sai em 1991.

Cada caderno representa a memória de um objecto artístico singular, quase sempre de um auto. Os cadernos ocupam-se de objectos muito diferentes entre si, e há mais do que uma técnica de edição. Dos que recordam autos, uns têm o texto transcrito na íntegra, outros não. Em alguns, seria impossível incluir texto, porque não existe.

Quando os objectos a reconhecer são autos, o caderno analisa a primeira apresentação, quase sempre projectada como única. Face à realidade original, a distância é grande. Quem escreve não viu nem fez, mas pode ser lembrado, se houver recordação da arte. Há que interrogar os discursos e imagens que restam, saber-lhes tempo e modo, para poder

reconhecer a realidade do teatro. O auto é o auto e as suas circunstâncias. É preciso deslindar quem, onde e quando. Depois, identificar materiais de representação, voltar a perceber como se gera cada modelo, como se representa aquilo que se representa, como surgem organizados o tempo, o espaço daqueles corpos.

É do programa da colecção fornecer informação portátil e lições sociáveis. O utilizador organiza a série que vai ler e arruma os cadernos pela ordem que preferir. Se considerar a posição relativa de cada objecto quinzentista no seu presente, reconhece um processo em transformação e sabe melhor como foi a arte numa mudança de tempos.

A leitura é sempre histórica e documento de si mesma, e para cada época tem que haver um trabalho novo. Leitura nova é a que vence a parte do hábito, mostra consciência dos seus processos, procura dar conta de qual o regime de produção e transmissão de saber possível ao seu tempo. Uma leitura que não tenha o propósito de ser nova reproduz formas irrealistas, autoritárias e arcaicas.

JL 9 Julho 1991, p. 12

Título da responsabilidade do jornal

Texto composto a partir dos artigos «Scilicet» e «Talvez assim»
(pp. 231-237 e 250-252 deste volume)

Talvez assim

A colecção de cadernos *Vicente* realiza um programa de análise monográfica da produção artística do autor dos autos. Compreende caixas de dez cadernos, publicados em Lisboa, por Quimera Editores, entre 1988 e 1993. O trabalho de escrita e revisão é fornecido pela Associação Vicente.

Em 1988, obtido o apoio económico do Instituto Português do Livro e da Leitura, do Hospital Termal Rainha D. Leonor e da Câmara Municipal das Caldas da Rainha, estabeleci com a casa editora e as entidades públicas apoiantes um programa de colecção a vigorar durante seis anos. No momento em que publico estes dados, já saíram três caixas: uma azul em 1988, uma violeta em 1989 e uma vermelha em 1990. A quarta é amarela e sai em 1991.

Cada caderno da colecção *Vicente* representa a memória de um objecto artístico singular, quase sempre de um auto. Os cadernos ocupam-se de objectos muito diferentes entre si e há mais do que uma técnica de edição. Os textos são lidos pela *Copilaçam de totalas obras* de 1562, ou por um exemplar emendado do fac-símile de 1928.

Os cadernos *Vicente* destinam-se a quem lhe aprouver e esteja interessado. O leitor monta a série que vai ler e arruma os cadernos pela ordem

que preferir. Se considerar a posição relativa de cada objecto artístico no seu presente, reconhece um processo em transformação e sabe melhor como foram artes numa mudança de tempos.

Quando os objectos a reconhecer são autos, analisa-se a primeira apresentação, quase sempre projectada como única. Face à realidade original, a distância é grande. Quem escreve não viu nem fez, mas pode ser lembrado, se há recordação da arte. Há que interrogar os discursos e figuras que restam, saber-lhes tempo e modo, para poder reconhecer a realidade do teatro. O auto é o auto e as suas circunstâncias. É preciso deslindar quem, onde e quando. Depois, saber o possível de como foi cada auto momento a momento, identificar materiais de representação, voltar a perceber como se gera cada modelo, como se representa aquilo que se representa, como surgem organizados o tempo, o espaço e aqueles corpos. O restauro imaginário do teatro é uma arqueologia hermenêutica.

Para a prática de reconhecimento, é útil adoptar o ponto de vista de quem assistiu. Antes de o auto começar, o espectador sabe quem é quem e onde está. Quando o auto começa, não sabe ainda como é aquele projecto e pode haver efeitos vários de surpresa. A acção apresentada é movimento e nova invenção. É preciso restaurar as partes reconhecíveis da imagem e reconstituir como é o saber que o espectador vai tendo durante o auto. A análise vai ser a operação descritiva de um estado de palavras e de coisas e projecta-se como coerente, exaustiva e simples. Sabe-se limitada e dá conta da desproporção entre o que se pode captar do som diferido pelas letras e o que se pode captar da imagem. A cada instante tem que inventar novas técnicas que se adequem ao modo digital de cada recordação. As fontes do catálogo não são todas da mesma água.

Como se lê o texto conservado é a primeira pergunta. Como se escreve a leitura é a segunda. Através de novas fixações impressas, quer-se representar a realidade linguística do século XVI. Durante o tempo de trabalho, é preciso produzir regras, corrigir erros de tipografia, generalizar convenções, reconhecer nomes, assumir ignorâncias. Para já, usa-se a letra maiúscula para indicar topónimos, antropónimos e princípio de fala, e o ponto para indicar princípio e fim de fala, ou corte enunciativo no interior de estrofe. Verso e estrofe também pontuam.

Cada auto conhecido tem literatura e outros filtros transitivos. Produziu letras escritas, mas também espectáculos, desenhos, músicas. O tra-

balho sobre Vicente ao longo de cinco séculos constitui-se como arquivo para reconhecimento e a escrita de cada caderno implica informação completa sobre as leituras anteriores do auto.

Quero lembrar, entretanto, que o trabalho filológico não cabe todo no gesto dos olhos que lêem ou das mãos que escrevem e precisa de bocas que falem. A letra pode ser lida por um sujeito isolado, mas a prática silenciosa do leitor doméstico é limitada. A leitura mais produtiva seria a profissão directa por outros corpos vivos. Recordo exemplos ledos. Em Veneza, em 1980, as *actions 17, 18, 19* e a edição dos textos dos autos com barcas. No Teatro da Cantina Velha, em 1981, a leitura e os ensaios de *estas primeiras farsas*.

Nas ciências humanas, a posição de trabalho associativo é possível e deste mundo. No programa da colecção *Vicente*, assume também a forma de anotação dos textos dos cadernos, que se mostram em progresso. Põem-se em circulação versões que são transformáveis, enquanto o texto não está preso na forma última de caderno impresso. Em prática contínua de revisão, o discreto leitor escreve notas com correcções, comentários, sugestões de supressão de palavras evitáveis, propostas de montagem, pedidos de mais informação. O autor emenda avarias e defeitos, corta e acrescenta, faz o que pode. O trabalho sobre trabalho transforma a medida pessoal.

O modelo da colecção de cadernos *Vicente* está definido e as regras bastante apuradas. Só não trabalha para estes cadernos quem não quiser.

*Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
(Universidade de Coimbra 18-22 Junho 1990)*, Coimbra
Associação Internacional de Lusitanistas, 1992, pp. 95-97

Alguns parágrafos deste texto integram «Vicente: memória singular»
JL 9 Julho 1991, p. 12 (pp. 241-242 deste volume)

1988-1993

A colecção de cadernos *Vicente* realiza um programa de análise monográfica da produção artística do autor dos autos. Compreende caixas de dez cadernos, publicados em Lisboa, por Quimera Editores. Em 1988, obtido o apoio económico do Instituto Português do Livro e da Leitura, do Hospital Termal Rainha D. Leonor e da Câmara Municipal das Caldas da Rainha, foi estabelecido com a casa editora e as entidades públicas apoiantes o programa da colecção. Já saíram quatro caixas: uma azul em 1988, uma violeta em 1989, uma vermelha em 1990 e uma amarela em 1991. A quinta é castanha e sai em 1992. A sexta é verde e sai em 1993.

O modelo da colecção está definido e as regras bastante apuradas. Trata-se agora de tentar descrever uma posição de trabalho, enunciar gestos e protocolos.

Os cadernos querem ser artefactos por onde a informação possa circular sem peias e destinam-se a quem lhe aprover e esteja interessado: estudantes, professores, artistas. Têm a possibilidade de funcionar como utensílios escolares e, desde 1988, têm sido usados no ensino secundário e no ensino superior. O utilizador organiza a série que vai ler. Se considerar a posição cronológica de cada objecto quinhentista, reconhece um processo em transformação e sabe melhor como foi a arte numa mudança de tempos.

Cada caderno apresenta-se como memória descritiva de um objecto artístico singular, quase sempre de um auto. Os cadernos ocupam-se de objectos muito diferentes entre si e há mais do que uma técnica de edição. Dos que recordam autos, uns têm o texto transcrito na íntegra, outros não. Em alguns, seria impossível incluir texto, porque não existe.

As cores das capas dos cadernos designam o lugar do texto nos livros da *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente* de 1562: violeta (I *obras de devaçãõ*), castanho (II *comédias*), verde (III *tragicomédias*), amarelo (IV *farsas*), vermelho (V *obras meúdas*). O azul serve para objectos de que não há registo na *Copilaçam*.

Quando os objectos a reconhecer são autos, o caderno analisa a primeira apresentação, quase sempre projectada como única. Face à realidade original, a distância é grande. O novo autor que escreve não viu nem fez, mas o teatro pode ser lembrado, se houver recordação da arte. É preciso interrogar os discursos e figuras que restam, saber-lhes a idade, o nível de cultura, a maneira de ser. Os textos funcionam como filtros que seleccionam dados e há que distinguir o teatro e a sua realidade das informações que os documentos fornecem. De qualquer modo, a escrita de cada caderno implica informação completa sobre as leituras anteriores do objecto.

O auto é o auto e as suas circunstâncias. É preciso deslindar quem, onde e quando. Depois, saber o possível de como foi cada auto momento a momento, identificar materiais de representação, voltar a perceber como se representa aquilo que se representa, como se gera cada modelo novo, como surgem organizados o tempo, o espaço e os corpos vivos daquela acção. O restauro imaginário do teatro é uma arqueologia hermenêutica. Como foi aquele teatro? Talvez assim.

Para a prática de reconhecimento, é útil adoptar o ponto de vista de quem assistiu. Antes de o auto começar, o espectador sabe quem é quem e onde está. Quando o auto começa, não sabe ainda como é aquele projecto e pode haver efeitos vários de surpresa. De que se lembra no final? A acção apresentada é movimento e nova invenção. É preciso restaurar as partes reconhecíveis da imagem e reconstituir os saberes do espectador durante o auto. A análise é a operação descritiva de estados de palavras e de coisas e quer ser coerente, exaustiva e simples. Sabe-se limitada e dá conta da desproporção entre o que se pode captar do som diferido pelas letras e o que se pode captar da imagem. A cada instante tem que inven-

tar novas técnicas que se adequem a cada recordação. As fontes não são todas da mesma água.

O trabalho sobre os autos deste autor permite a produção de regras técnicas de restauro que servem para mais estações da história do teatro.

Transcrição de texto quinhentista

O reconhecimento dos autos implica leituras críticas dos textos que restam. Sempre que possível, os textos são lidos pela *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente* de 1562, ou por um exemplar emendado do fac-símile de 1928 (*Obras Completas de Gil Vicente*, Lisboa: Biblioteca Nacional), único livro editado no século XX por onde se pode ler sem prejuízo. Os números e letras que se encontram na margem direita do texto transcrito indicam os fólhos e as colunas da edição original.

A questão central não é a de estabelecer uma relação muda entre duas grafias, mas sim a de praticar as perguntas:

1. Como se lê o texto conservado?
2. Como se escreve a leitura?

A transcrição que se insere nos cadernos é feita com máquinas que não trabalham com os materiais e as regras da tipografia quinhentista. Através de novas fixações impressas, quer-se representar a realidade linguística do século XVI. Nos limites do possível, a nova escrita pretende ser sistemática e económica. Durante o tempo de trabalho, é preciso produzir regras, corrigir erros de tipografia, generalizar convenções, reconhecer nomes, assumir ignorâncias.

Para já, usa-se a letra maiúscula para indicar princípio de fala, topónimos e antropónimos, e o ponto para indicar princípio e fim de fala, ou corte enunciativo no interior de estrofe. O ponto de interrogação assinala perguntas. Verso e estrofe também pontuam.

Quero, entretanto, recordar que o trabalho filológico não cabe todo no gesto dos olhos que lêem ou das mãos que escrevem e precisa de bocas que falem. A letra pode ser vista por um sujeito isolado, mas a prática silenciosa do leitor doméstico é limitada. A leitura mais produtiva será sempre a profissão directa por outros corpos vivos.

Revisão de textos

No programa da colecção *Vicente*, a posição de trabalho associativo assume também a forma de prática contínua de revisão dos textos, que se mostram em progresso e não fingem que estão prontos. Põem-se em circulação versões que são transformáveis, enquanto o texto não está preso na forma última de caderno impresso e pode entrar noutra contrato de leitura. O trabalho sobre trabalho transforma e amplia a medida pessoal.

O discreto leitor escreve notas com correcções, comentários, sugestões de supressão de palavras evitáveis, propostas de montagem, pedidos de informação.

O primeiro e o último revisor de cada texto há-de ser o próprio autor, mas quem escreve vai tendo resposta imediata e produtiva do leitor. Estão criadas condições para a detecção de defeitos óbvios para quem lê, mas não para quem escreve. Está feito algum do *labor limae* de que fala Horácio. O autor trabalha com as notas que lhe dão, corta e acrescenta, faz o que pode.

Integrada como actividade escolar, a prática de revisão de textos faz circular informação científica, desenvolve atenção crítica e é treino de escrita. A textura dos cadernos é experimentada junto do grupo de leitores que mais de perto pode prefigurar os utilizadores do impresso. É uma forma de ligar a escola e a outra vida real.

Românica. Revista de Literatura 6, 1997
(edição póstuma de um texto de 1991), pp. 135-138

Texto composto a partir dos artigos «Scilicet» e «Talvez assim»
(pp. 231-237 e 250-252 deste volume)

Entrevista de Ernesto Sampaio a Osório Mateus, publicada no *Diário de Lisboa* (26/04/1989) e não incluída no livro *De Teatro e Outras Escritas*. O título é da responsabilidade do jornal.

Dar texto a ler e não texto lido

[...] Para saber se ainda é possível descobrir Vicente, ou simplesmente abordar a sua obra de uma forma nova, depois do muito que se tem escrito sobre o autor e quase quinhentos anos depois, mantivemos uma pequena conversa com Osório Mateus, que começou por dizer serem «poucos os escritos sobre Vicente cujo assunto seja o teatro».

Citámos o trabalho vicentino de Carolina Michaelis de Vasconcelos, Aubrey Bell, Paulo Quintela, António José Saraiva, I.S. Révah, Luciana Stegagno Picchio e Stephen Reckert.

«Produziram investigação importante, mas quase sempre de âmbito parcelar, localizado», observou Osório Mateus, que prosseguiu: «Neste quase fim da era eléctrica, os manuais são apenas três: o livro de Anselmo Braamcamp Freira, escrito em 1919 e ainda não ultrapassado (*Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança*) e as bibliografias feitas em 1942 por Luiza Maria de Castro e Azevedo em Lisboa (Biblioteca Nacional) e em 1980 por Constantine C. Stathatos em Londres (Grant & Cutler). A informação quanto ao publicado a seguir a 1975 fica à mercê de encontros casuais. Daí derivam repetições de gestos, ignorâncias do já achado, empeços na aprendizagem. São dificuldades a mais e é preciso multiplicar estratégias para a produção de artefactos por onde a informação possa circular com menos peias e mais prazer.»

O restauro imaginário

Quisemos saber se o projecto *Vicente* privilegiava o reconhecimento singular do teatro, e Osório Mateus atalhou: «Posta a pergunta *como foi aquele teatro*, procuro responder: *talvez assim*. Costumo chamar a essa tarefa o restauro imaginário.

Face à realidade original de cada auto, a minha distância é grande. Não vi nem fiz, estou cego e surdo. Mas posso ser recordado, se a memória da arte foi fixada.»

Os textos impressos hoje catalogados parecem ser os únicos documentos que existem – arriscámos.

«*Copilaçam* e folhetos são a memória maior dos autos, da sua existência outrora», salientou Osório Mateus, especificando que «no caso de Vicente, todos os impressos vêm depois do teatro. Descrevem autos anteriores, diferem, como podem, as primeiras profissões do discurso. São documentos relativos a acções teatrais perdidas: os autos, os monumentos. É preciso lembrar que as fontes não são todas da mesma água e que as técnicas de trabalho têm de dar conta das diferenças.»

Fala das acções teatrais e não de textos...

«É do projecto soltar os autos e tratar cada um em particular. O auto é o auto e as suas circunstâncias, um feixe de interações contextuais. É sujeito de memórias e lembra-se do mundo do discurso, do mundo do teatro, do mundo da corte onde se faz. O seu texto está dentro de um universo de referências comuns que começa por incluir os autos anteriores de Vicente. Mas a textura não é só memória acumulada. Cada auto não é só contexto. É invenção e movimento, repetição e diferença. Assim, é preciso começar por reaprender e deslindar as circunstâncias: quem, onde, quando. O catálogo das fontes pode estar fechado e há que conhecer o arquivo, retratar os documentos, analisar todas as possibilidades de leitura. Vendo tudo o que haja, trabalhando com todos os elementos de que se possa dispor, é preciso tentar perceber como é cada auto no seu presente histórico, momento a momento. Como é que a cada instante o espectador vai sabendo aquilo que sabe? Como é que lhe aparecem organizados o tempo e o espaço de aqueles corpos a representarem? [...]

O projecto dá conta de como se institui a diferença na repetição. Implica a leitura crítica de todos os textos restantes de Vicente, não pela ordem antológica de *taboada* em que aparecem na *Copilaçam de*

todas as obras, mas pela ordem em que se fizeram ao longo da história de trinta e quatro anos de trabalho. As informações breves que introduzem o texto de cada auto na *Copilaçam* – notícias tardias mas quase sempre primeiras – foram confrontadas com o teor de folhetos e outras memórias. Pode armar-se uma cronologia monográfica das notícias apuradas e alinhar de forma pertinente e seriada de factos conhecidos do trabalho teatral de Vicente, para tentar saber melhor – no exemplo de um corpo – a história de como o teatro foi sendo numa mudança de tempos. Até onde se possa alcançar.»

Mas onde se centra a análise?

«Em enunciações de discurso susceptíveis de evocação parcial.»

Põe em funcionamento o tal aparelho conceptual de restauro...

«É a operação descritiva de um universo e projecta-se como coerente, exaustiva e simples. Mas sabe-se limitada e dá conta da desproporção entre o que se pode captar do som diferido pelas letras e o que se pode captar da imagem.»

Da imagem?!

«A letra pode ser lida por um sujeito isolado, mas a prática do leitor doméstico é limitada. O teatro é para mais que um corpo. A leitura nova não cabe toda no gesto da mão que escreve e precisa de bocas que falem. A mais produtiva seria também vocação por outros corpos vivos dispostos no espaço e no tempo. Depois, a escrita dessa prática, que se pode constituir como experiência de trabalho de grupo em ciências humanas e permite contrapor uma filosofia socialista do trabalho a uma filosofia liberalista.»

Um clássico

Perguntámos a Osório Mateus se, tratando-se de um clássico, Gil Vicente não impor certos limites.

«Um clássico nunca está fora de uso, e autores são por definição os que prometem cantos desconhecidos e reclamam leituras exclusivas. O trabalho sobre os autos deste autor permite também a produção de regras técnicas de restauro que podem servir para mais estações da história do teatro.»

Como se recortava o trabalho teatral no século XVI? Responde o director dos Cadernos Vicente: «Durante o primeiro terço do século,

aparecia como prática autónoma, como actividade pedida, favorecida e limitada, como mercadoria que se faz, vende e circula por espaços sociais cada vez mais alargados, câmaras e capelas de paço por encomenda de reis e rainhas, conventos e igrejas de cidade, casas de fidalgos, escolas. Uns ordenam e outros representam. Emergem novos ofícios em busca de legitimação: autores e actores. Paga-se a quem faz, encomendam-se produtos com medidas e o teatro tenta equilibrar oferta e procura de arte.»

Fazer assim os autos implica uma divisão do trabalho...

«... Que separa artistas e compradores, e os coloca a uma distância com que o teatro nunca teria sonhado. Em Portugal, Vicente situa e processa um sistema de divisão de trabalho que por séculos se repetiu, sem se aprender a produzir-lhe alternativa. É uma formação clássica da história do teatro e da língua que pode durar até parecer natural e eterna. A produção teatral de Vicente dura de 1502 a 1536. É o tempo de apogeu da corte portuguesa como centro de um movimento europeu de expansão que abrange três continentes: a África, a Ásia, a América. É o momento histórico invulgar em que Lisboa se torna um lugar de produção de luxo e arte, com que só rivalizam as cortes castelhana e francesa, ou a do Papa em Roma.»