

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

João Frazão
SEPULTURA

Quimera

LISBOA 1991 | e-book 2005

Na última folha da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, surge uma gravura, aparente representação de uma pedra tumular. Interior ao rectângulo da cercadura, decorada com plantas trepadeiras, jarros, colunas e pássaros, inscreve-se o texto abaixo transcrito. A quadra é separada dos restantes versos por uma vinheta transversal com uma caveira e vários ossos.

Sepultura de Gil Vicente

*O gram juyzo esperando
jaço aqui nesta morada
tambem da vida cansada
descansando.*

*Preguntame quem fuy eu
atenta bem pera mi
porque tal fuy coma ti
e tal has de ser comeu.
E pois tudo a isto vem
oo lector de meu conselho
tomame por teu espelho
olhame e olhate bem.*

Texto e moldura ocupam pouco mais do que a metade inferior da página e estão centrados relativamente ao seu eixo vertical. A metade superior está organizada em duas colunas, conforme o modelo de mancha tipográfica dominante na *Copilaçam*.

Sucedendo, na ordem da leitura, à indicação do termo do *Livro Quinto* – o das *obras meudas* – a inserção da gravura parece servir um duplo propósito: preencher o espaço em branco e assinalar o final das obras.

Apresenta este objecto alguns aspectos singulares:

– é compósito: texto e imagem não se limitam a coexistir; em termos de leitura, podem implicar-se reciprocamente;

– é híbrido: embora a gravura constitua um bloco que separa o texto que nela se inscreve do resto da página, a identidade do corpo da letra e da forma versificada tende a fazer do texto e do todo em que se insere mais um objecto da *Copilaçam*;

– é simulacro de um outro objecto; o tema dos versos, a epígrafe, a imagem e, particularmente, a forma da gravura convergem para criar um efeito de representação do real – do que seria, ou do que poderia ter sido, a lápide tumular de Gil Vicente.

Se a relação considerada em primeiro lugar é interior ao objecto, o mesmo não acontece com as restantes. Num caso, trata-se da relação gravura/livro; no outro, de uma questão de referencialidade. Neste último caso importa, sem colocar a hipótese da existência de uma sepultura real, registar uma evidência: a ilusão referencial é o primeiro modo de ser deste objecto que começa por se dar a ler enquanto representação de uma realidade exterior. A ocultação, no todo ou em parte, destas especificidades marca a produção crítica que, desde o início deste século, a gravura e o texto suscitaram. O historiar desta leitura será o primeiro modo de abordagem, indirecta, do objecto. Num segundo momento, propor-se-ão outras linhas de leitura.

Memória de uma sepultura

Brito Rebelo, nas suas Ementas Historicas, reproduz o desenho de um sarcófago, que vem num volume manuscrito de miscelâneas existente na Biblioteca da Universidade de Coimbra, e que o sr. Braamcamp Freire supõe ser do século XVI.

O desenho, muito simples e imperfeito, representa uma urna com uma tela, enrolada nas extremidades, na sua parte inferior. Nestas está inscrito o epitáfio que vem na Compilação de 1562 e o escriba fa-lo acompanhar pela seguinte explicação: «As quatro regrinhas que estão dentro no sepulchro [a quadra inicial] he o Epitáfio que fez Gil Vicente sobre a campa da sua sepultura. E as do pé do sepulchro são as que fez a hũa caueyra, ou ossada, que fica de hum cadaver depois de comido».

Brito Rebelo anota seguidamente: «Esta última circunstância, aliás razoável, não nos declarou Luís Vicente». Braamcamp Freire, comentando este passo, diz tambem: «Esta explicação, aliás muito sensata, não a juntou Luís Vicente ao epitáfio, incluindo nele uns versos que manifestamente lhe não pertencem, posto que fúnebres tambem».

(Pratt 1931: 76)

O texto de Pratt permite reconstituir o trajecto de uma ficção que, apoiada no desenho do manuscrito, credibiliza a existência de uma sepultura real. Brito Rebelo (1902), que o divulga, e Braamcamp Freire, que cita Rebelo e o autor *quinhentista*, parecem ambos fazer fé naquele documento. Ao acrescentar informações complementares, colhidas em António Francisco Barata (1902), Freire, embora não as subscreva, reforça a lenda da sepultura:

Uma urna funerária semelhante na forma à do desenho acima mencionado existe com efeito na Casa dos Ossos em S. Francisco de Évora; tem ela porém gravado um epitáfio datado de 1629 e relativo aos três padres fundadores daquela capela. Lembra o autor citado a

possibilidade de haverem os Franciscanos aproveitado a urna, substituindo a inscrição antiga pela subsistente e trasladando os ossos lá encontrados para outra parte. Eram muito capazes disso e não seria a primeira nem a última vez que facto análogo em convento de frades tivesse ocorrido; mas tudo são apenas conjecturas, nem sequer pela tradição abonadas. Fiquemos com esta e limitemo-nos a crer que os restos do nosso primeiro poeta dramático jazem em ponto ignorado do convento de S. Francisco de Évora.

(Freire 1919, 1944: 321-322)

Será o positivismo filológico de Óscar de Pratt (1931: 73-80) que, ao redatar o manuscrito, vai arruinar a romântica hipótese de Rebelo e Braamcamp: a da existência de uma lápide tumular, de um objecto-monumento que, de modo mais consistente, assinalasse no espaço o lugar do autor. Com efeito, Pratt, comparando as duas redacções do texto do epitáfio, no manuscrito e na *Copilaçam*, conclui que *aquele é, pelo menos, dos princípios do século seguinte*. Note-se, todavia, que a versão do manuscrito apresentada por Pratt não coincide com a de Braamcamp. De qualquer modo, ao concluir pela anterioridade da *Copilaçam*, Pratt, ao mesmo tempo que nega ao manuscrito um valor documental, investe aquela de um valor monumental reconhecendo-lhe o poder de suscitar ficções, ainda que *ingénuas*:

O que se deu, evidentemente, foi que o anónimo escriba tinha apenas conhecimento do epitáfio pela Compilação. Procurando interpretar a disposição gráfica da impressão, observou que, na espécie de lápide formada pela cercadura ornamental, poderia haver duas inscrições diferentes (...)

A disposição das duas estâncias, separadas pela alegoria fúnebre, favorece de facto a ingénua suposição.

(Pratt 1931: 77-78)

Autoria

A obsessão biográfica tem uma primeira formulação na ingénua tentativa de relacionar a gravura, ainda que indirectamente, com uma hipotética sepultura real, mas manifestar-se-á também, de modo mais subtil e conforme a uma ortodoxia da crítica, na aceitação espontânea e incondicional de um outro pressuposto que igualmente carece de prova: o da autoria vicentina dos versos incluídos na gravura. Veja-se a este propósito, na citação inicial de Pratt, os comentários de Brito Rebelo e de Braamcamp Freire à observação do autor do manuscrito. A mesma convicção manifestam Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Óscar de Pratt:

A última composição Sobre a Sepultura de Gil Vicente (acrescentada,

salvo êrro, pelo filho, ao Cartapácio original do pai) consta todavia de duas parcelitas: o verdadeiro epitáfio, de só quatro versos, e oito versos, tècnicamente não ligados à quadra, que a caveira, insculpida na suposta lousa, como o curioso pode verificar na obra de Braamcamp, dirige aos visitantes do túmulo. Oportunamente mostrarei que êles são tradução livre de um original italiano.

(Vasconcelos 1923, 1949: 221)

Destinasse-a ou não Gil Vicente à sua sepultura, o que é indubitável é que esta composição poética deveria ser, em qualquer caso, o comentário fúnebre feito à representação gráfica, pintural ou lapidar, de uma ossada humana.

(Pratt 1931: 80)

Este aparente consenso quanto à autoria é todavia abalado por alguns sintomáticos desvios. O primeiro, e mais evidente, refere-se à originalidade e atinge a oitava – veja-se a citação de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. O segundo desvio diz respeito à intenção, isto é, ao destino que o autor reservaria aos versos. Neste ponto, a dúvida de Pratt opõe-se às certezas dos restantes críticos.

Se qualquer dos desvios referidos se reporta à dimensão biográfica em que a questão da autoria se inclui, já o terceiro é de diferente natureza. Trata-se da iniciativa de inclusão da gravura no corpo da obra. Não deixa de ser curioso, e mesmo paradigmático, o modo como “evoluem” as afirmações a este propósito: *encontra-se, mandado imprimir pelo filho* (Freire: 320); *acrescentada, salvo êrro pelo filho*, ao Cartapácio original do pai (Vasconcelos: 221); *Inclino-me a acreditar que a inserção destes versos na Compilação foi iniciativa do impressor e não de Luís Vicente, que sabia que eles não tinham sido gravados na sepultura de seu pai* (Pratt: 80). A curiosidade reside numa espécie de fenómeno de deslocamento. Como se, na impossibilidade de negar a autoria ao pai, se recusasse a iniciativa ao filho. Indício de outros interesses, de outras zonas de procura da verdade é, por outro lado, o abandono das fórmulas da certeza aplicadas ao domínio factual.

O sujeito do texto

Óscar de Pratt vem restituir ao texto da gravura a coerência e unidade que as opiniões de Braamcamp Freire (seguindo Brito Rebelo) e Carolina Michaëlis de Vasconcelos lhe haviam retirado. Recorde-se que, por razões *técnicas* ou de *bom senso*, qualquer deles distinguia o *verdadeiro epitáfio* dos restantes oito versos. É o mesmo rigor filológico que a todos anima, mas é Pratt quem mais longe o leva. A argumentação produzida pode ser assim condensada:

a quadra está escrita no mesmo estilo de invocação, ou prosopopeia, dos versos seguintes (...)
a palavra cansada, que tem passado como um qualificativo de vida, é antes um atributo do sujeito da proposição (...)
Feita esta reposição gramatical, conclue-se seguramente que não é Gil Vicente que fala de si, dizendo metaforicamente que «jaz naquela morada esperando o grão Juízo». O sujeito oculto da proposição é a cãveira, ou ossada, símbolo das misérias humanas. É ela que diz descansar ali, «cansada da vida».

(Pratt 1931: 79)

A reinterpretação retórico-sintáctica de Pratt tem, no essencial, duas consequências maiores. Por um lado, ao reconstituir o texto como um todo (Carolina Michaëlis de Vasconcelos não apenas o fragmentara em dois, aumentando o cômputo das composições do *Livro Quinto*, como denunciara a «originalidade» do segundo fragmento), recupera também uma imagem «inteira» do autor: *Cansada da vida é a construção regular, que favorece a interpretação racional e lógica do pensamento do poeta* (Pratt 1931: 79). Por outro lado, reconduz o texto para o interior da gravura, fazendo dela *o sujeito oculto da proposição*. Em suma, e significativamente, o que torna possível esta tarefa de reestruturação (do texto, do conjunto texto-imagem, do autor) é o reconhecimento no texto de uma dimensão ficcional.

Uma progressiva deslocação do sujeito (autor) para o objecto poderá sintetizar o que se passa nas sucessivas recepções percorridas.

Se a fantasia da existência de uma sepultura real é a mais alucinada das formas de reivindicar o lugar do sujeito-autor, esta reivindicação vai subsistir sob formas atenuadas: na ausência de dúvidas quer quanto à autoria vicentina do texto, quer quanto à finalidade da primeira quadra destinada pelo autor à própria sepultura. Em contrapartida, a denegação do espaço autoral far-se-á sob a forma da negação da originalidade do texto, presente em Carolina Michaëlis, ou pela manifestação da dúvida quanto à sua finalidade última, em Pratt.

Este aparente afastamento do sujeito-autor parece ser compensado por uma mudança de posição face ao objecto: onde o lugar daquele se mantinha à custa da divisão em dois do objecto textual, a sua exclusão decorre agora da reunificação não apenas dos dois textos, mas destes em função da imagem. Em rigor, o que se exclui não é a figura do autor, mas a sua imagem mais contingente. A defesa do lugar autoral, que começava por assentar na identificação do sujeito gramatical da quadra com o fantasma do autor, torna-se, com Pratt, na defesa da verdade do texto, na recuperação duma intenção originária. Abandono da componente romântico-biográfica em troca de outros valores, filologicamente mais seguros. Forma outra, afinal, de reconduzir ao lugar da origem, do autor.

Mais recentemente, a leitura de João Nuno Alçada continua, ampliando-o, o projecto unificador de Pratt. Em Pratt, a linearidade da ordem sintáctica assegurava a coesão do texto e deste com a imagem; Alçada (1981: 146) procura não apenas *estabelecer a possível inter-relação existente entre os significados intrínsecos das palavras e dos elementos decorativos, como também – em hipótese optimista – da inter-relação destes com a obra de Gil Vicente*. Se a primeira destas inter-relações se limita a contemplar o carácter compósito do objecto, a segunda tem outras implicações:

Se este “recontar” puser em relevo a presença dos vários sentidos e se eles, em parte ou na totalidade, encontrarem eco na obra vicentina e coexistirem simultâneamente no epítáfio, este, por si só, tornar-se-ia um microcosmo cuja importância, enfim, talvez nos fosse revelada e justificasse a sua escolha e inclusão na obra organizada por Luis Vicente.

(Alçada 1981: 165)

O que se esconde sob o aparente desinteresse pelos dados factuais – quem escreveu, quem seleccionou – é uma reforçada imagem do autor, do seu ponto de vista. Não se trata apenas de justificar a inclusão do objecto na obra em nome duma identidade de *sentidos*, mas de ver na gravura o lugar privilegiado onde esses sentidos convergem. Assim a imagem da sepultura se torna numa espécie de imagem emblemática do autor, a mais densa imagem desse sujeito oculto. O que não só justifica a inclusão da gravura, mas o seu lugar no livro.

As imagens no livro

Uma diferente aproximação à gravura poderá consistir em lê-la enquanto objecto de um livro, sem todavia esquecer a sua dimensão referencial.

Num esboço de tipologia das gravuras inseridas na *Copilaçam* é possível distinguir dois grandes grupos:

1 – as que servem de frontispício aos quatro primeiros livros que a compõem (e à própria *Copilaçam*);

2 – as que visam preencher o espaço deixado em branco pelo texto – e nestas as meramente ornamentais (*Copilaçam*, 7, 13, 37, por exemplo) ou a que se encontra no final de Mofina (25).

Para além da diferença funcional, as primeiras, que ocupam a totalidade da página, embora incluam texto impresso, excluem a presença de texto vicentino. As segundas coexistem na página com este último, embora com ele se não misturem.

Aquela de que nos ocupamos tem um estatuto singular. Assemelha-a ao primeiro grupo, para além do lugar estratégico que ocupa, a inclusão de texto. Liga-a ao segundo o facto de preencher o vazio tipográfico e de

coexistir na página com texto de Gil Vicente. Diferencia-a de um e outro grupo o ser em verso o texto inscrito.

Considere-se a configuração da gravura e a sua similitude com as páginas inaugurais dos primeiros quatro livros. Enquanto nas gravuras do grupo 2 a largura excede a altura, neste conjunto sucede o contrário. Há domínio do eixo vertical e coincidência com a própria imagem da página, ocupação plena do seu campo. O mesmo não ocorre com a gravura final. Se nela se reencontra a mesma forma rectangular, tendo por base o lado menor, já a dimensão faz dela uma espécie de página no interior da página, numa estrutura em abismo.

A dimensão monumental da *Copilaçam* reflecte-se na concepção arquitectónica das páginas de abertura dos quatro primeiros *Livros*, idênticos, com excepção do *Primeiro*. Os pórticos pelos quais se acede ao texto são construções em altura que privilegiam, plástica e ornamentalmente, o topo em relação à base: frontões assentes em duas colunas, reunidas num apoio comum. No espaço em branco que se abre no seu interior não apenas se anuncia o conteúdo do *Livro* que ora começa, como se inicia a didascália do primeiro auto. Portais de entrada que se erguem no início de cada *Livro*, estas gravuras contrapõem-se à imagem da sepultura impressa no chão da página final.

Na folha de rosto da *Copilaçam*, a zona central é ocupada pelas armas reais ladeadas, ao nível do dragão do timbre, pela esfera armilar e pela cruz de Cristo. Seguem-se a esta folha as páginas com o texto do *Privilegio*, as da *Taboada* e as dos dois prólogos: o endereçado a D. Sebastião por Luis Vicente e o dirigido a D. João III por Gil Vicente.

Interessa acentuar que a figura do rei domina, enquanto destinatário, o início da obra e que esta presença se reflecte heraldicamente na primeira gravura do livro. O mesmo aconteceu com outra compilação publicada cerca de meio século antes, o *Cancioneiro Geral*. Também aí o escudo real abre a colectânea, que é fechada com a gravura das armas do compilador. Trata-se de uma lógica de organização que, ao atribuir à figura e emblemática do monarca o lugar de abertura e à do compilador (e autor) o do fecho, faz do livro um reflexo da ordem social, do que esta implica em termos dos modelos comunicativos. Se se admitir o paralelismo com o que se passa na *Copilaçam*, a gravura tumular equivalerá, nesta obra, às armas de Resende no *Cancioneiro Geral*: imagens-assinaturas.

Que a assinatura emblemática e póstuma de Gil Vicente seja simulacro de representação da sua própria pedra tumular suscita alguns comentários. Por um lado, é curioso que à imagem heráldica, marca de identidade e diferença no plano social, se substitua a imagem da sepultura convocando a visão da morte niveladora. Por outro lado, parece significativo que uma mesma marca assinala o termo de dois processos: o da vida e o da compilação da obra.

A imagem do livro

É enquanto sinal de fechamento da *Copilaçam* que a gravura final deverá começar por ser lida: imagem contrapolar às que marcavam a abertura – da *Copilaçam* ou dos *Livros*. Entre estas e aquela, dá-se a passagem da verticalidade heráldica ou arquitectónica à horizontalidade rasa da pedra tumular. Assim o livro, no plano da sua ordenação, se faz réplica da *peregrinação* humana.

Mas o livro pode também ser visto como imagem tumular. Recorde-se, a este propósito, que a forma da gravura e, mais ainda, a singularidade do seu conteúdo – texto vicentino (?) – permitiam lê-la como imagem da página impressa sobre o todo da página real. Por metonímia, como imagem do livro. E reconhecer na gravura final uma figuração do livro, possibilita o entendimento deste último como espaço tumular.

Livro e sepultura reencontram-se na mesma vocação monumental (*Parece-me injusta oração pedir tam alto esteo pera tam baixo edeficio* – *Prólogo* de Gil Vicente) e desta forma se cumpre a sua função primeira: assinalar e garantir a memória do invisível que representam. No entanto, nem *Copilaçam* nem pedra tumular se esgotam nesta função indicial. Elas guardam também parte do que representam: o que mais pode resistir à usura do tempo. Assim, se a gravura final se pode ler como imagem do livro, nela se reflecte também a suspeita de que o livro e a letra são apenas imagem fragmentada do que foi espectáculo.

Última ficção

Dentro da ordem especular que o texto propõe – *tomame por teu espelho \ olhame e olhate bem* –, um outro modo pelo qual a gravura se dá a ler é enquanto figuração de um espelho. No interior da moldura de decoração simétrica, quase no centro, a imagem da caveira ladeada pelos ossos, é simulacro de um reflexo. Se as plantas trepadeiras da cercadura geram um efeito de continuidade e coesão, entrelaçando em si os restantes motivos, já o conjunto figurativo da vinheta transversal, caveira e ossos, oferece uma imagem fragmentada e residual do corpo.

No plano textual, para além das formas verbais que apelam à fixação do olhar (ao reflexo e à reflexão), os versos *Porque tal fuy coma ti, \ E tal has de ser comeu* instituem uma simetria (eu-passado; tu-(presente) // tu-futuro; eu-(presente)) em que se dissolve a dimensão antitética do presente (eu-morto vs. tu-vivo). É de um eixo óptico-temporal que aqui se trata, de um espelho que percorre a linha do tempo, promovendo o encontro, a coincidência, de imagens reais e virtuais.

Texto e imagem concorrem, por um lado, para imobilizar o espectador na contemplação da imagem do (seu) desmoronamento. Mas, por outro lado, o

espaço ficcional que o texto inventa constitui um contraponto àquela reflexão imobilizante.

*Pois rustico peregrino de mi, que espero eu? livro meu que esperas tu?
Porem te rogo que quando o ignorante malicioso te reprimir, que lhe
digas, se meu mestre aqui estuiera, tu calaras.*

(*Prólogo* de Gil Vicente)

Assim fala Gil Vicente ao livro e do livro. E nesta fala inicial se reencontra a ficção dialogal dos versos finais – *Pergunta-me quem fui eu (...)* – aviso dado a tempo a um leitor que lê o texto, ou a um espectador, que observa a imagem (Alçada: 149-150).

Situação dúplici que parece registar uma indecisão entre a prática da leitura e a do teatro, entre este e o seu modo parco de subsistir enquanto texto apenas. Ou, no *Prólogo* como no epitáfio, forma última de escapar pela ficção, à inelutável fixação da letra.

Referências

João Nuno Alçada

1981 «Sobre o Epitáfio e Sepultura de Gil Vicente»
Quaderni Portoghesi 9.10
Pisa

Anselmo Braamcamp Freire

1919 *Vida e Obras de Gil Vicente* «Trovador, Mestre da Balança»
Porto
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente

Óscar de Pratt

1931 «Os epitáfios»
Gil Vicente
Lisboa: Clássica

Carolina Michaëlis de Vasconcelos

1923 *Notas Vicentinas* 4
1949 reedição
Lisboa: Ocidente