

**VICENTE**

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

---

Cameira Gomes  
TROVAS

---

Quimera

LISBOA 1992 | e-book 2005



As trovas ocupam os últimos fólhos (258-259; 261-262) do quinto livro da *Copilaçam* de 1562, o das *trovas e cousas meúdas*. São independentes quanto ao tema e têm destinatários distintos: as primeiras, endereçadas ao Conde do Vimioso; as segundas, a Felipe Guillén; um conjunto de três, feitas a Afonso Lopes Sapaio; e, finalmente, após *Maria Parda* (que aparece intercalada entre as trovas), umas outras dirigidas a João III. No final da *Copilaçam*, pode ler-se: *Fim do quinto livro o qual vai tam carecido destas obras meúdas porque as mais das quais o autor fez desta calidade se perderam* (262b). Se o leitor actual pode sentir uma certa angústia por desconhecer o paradeiro de obras de Vicente, como *Caça dos Segredos*, essa angústia agudiza-se quando se explora o domínio das obras *meúdas*, de menor extensão, pontuais e eventuais por natureza. Torna-se necessário distinguir dois sentidos para perda: um, factual, de sumiço; outro, relacionado com a filtragem natural do tempo que preserva apenas certas obras na memória do colectivo.

As trovas de Vicente foram talvez muitas, frutos do seu olhar atento sobre o mundo. Aquelas que ficaram escritas na *Copilaçam* têm de ser entendidas como amostra ilustrativa de um conjunto mais vasto que, por estar demasiado ligado a um contexto, não soube (ou não pôde) passar a barreira do tempo. Estas trovas surgem, assim, como os únicos espécimes vicentinos representativos do *género*, se exceptuarmos algumas composições poéticas de forma livre, destinadas ao canto, incluídas nas moralidades, comédias e farsas da *Copilaçam* de 1562.

Nas quatro edições posteriores da *Copilaçam*, as trovas marcam sempre a sua presença. No entanto, a sua disposição *ad hoc* elucida sobre o pouco valor que lhes é atribuído, mais ou menos com a função de preencher «buracos» editoriais. A própria Inquisição deixa ilesas todas as trovas, condenando-as, assim, na sua pequenez referencial. Nunca suscitaram grande interesse aos estudiosos da obra de Vicente e a bibliografia a elas relativa não é abundante. Braamcamp Freire (1919; 1944: 316) afirma mesmo: *é certo que nada perderia a fama literária de Gil Vicente se elas tivessem ficado esquecidas*. Mas, se é certo que as trovas não têm o brilho de outros trabalhos de Vicente, é também verdade que possuem o mérito de serem os únicos exemplares conhecidos deste tipo de poesia de cariz popular que espelham uma posição mais comprometida face a hábitos e costumes quinhentistas.

No que diz respeito à datação, a trova dirigida ao Conde do Vimioso é a que suscita maior polémica. A referência base de Brito Rebelo (*apud* Freire): é a morte de Gaspar Vicente, filho do autor, que teria ocorrido em ano de peste, em 1518, e de cujo falecimento se encontrariam ecos em certos passos da trova. Braamcamp Freire refuta, por um lado, a condicionalidade da ligação entre a morte do filho e o tema da trova; por outro, adverte para a existência de notícias de Gaspar Vicente até ao primeiro trimestre de 1519, postulando que a sua morte se tenha dado em 1520 ou 1523, também anos de peste em Lisboa. Aceitando a contemporaneidade do evento da morte do filho de Vicente e da elaboração da trova, esta última data torna-se verosímil ainda

mais, se considerarmos a estada de Gonçalo d’Ayola em Portugal, de 1520 a 1536. Freire afirma, portanto, que esta trova foi composta depois de Janeiro de 1523, o que não choca totalmente com a hipótese aventada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1949), que a situa, ora após 1518, ora depois de 1520. A proposta de datação mais plausível é, porém, a de Bell (1940: 68-69): 1525, ano de peste e de fome em Lisboa. Embora a peste fosse, nesta cidade, uma visita regular e, como tal, este argumento não seja suficiente, Bell afirma ser esta a data provável da trova ao Conde do Vimioso. Outro indício a favor desta data é fornecido: se a *Caça dos Segredos*, farsa que Vicente afirma, na trova, trazer *antre os dedos*, corresponder, como é suposto por Bell, ao *Auto da Lusitânia*, datado de 1532, então os sete anos que *esteve na caverna da Sibila* (1940: 72) são os sete anos que vão de 1525 a 1532, tempo durante o qual foi escrita a referida farsa.

As trovas dirigidas a Afonso Lopes Sapaio parecem ser de todo impossíveis de datar. Desconhecemos quem seja este cristão-novo de Tomar, poeta não se sabe de que cancioneiro português. As referências encontradas são escassas: António Ribeiro Chiado, em *Oito Feguras*, menciona-o como poeta; em informação recenseada por J. H. Saraiva (19???: 395-396), confirma-se que Sapaio *fazia muito bem um mote com suas voltas; e assim, por isto, como por ser discreto, folgavam os fidalgos cortesãos de falar e praticar com ele*. Freire (1944: 315-316) explora a hipótese de Sapaio ter desempenhado um ofício de fazenda, dependendo do Conde do Vimioso que, por algum motivo, o mandou apodar por Vicente. Segundo Freire, a única referência válida para a datação é o facto de o título de Conde do Vimioso ter sido atribuído em 1515. Todavia, nada impede que a composição das trovas seja anterior, pois a referência ao título é feita apenas pelo editor de 1562 que se encontra afastado da realidade de 1515. Para o mesmo autor, é provável que as trovas tivessem sido compostas depois de 1515, ou até mesmo no reinado de João III.

A trova endereçada a João III é a que permite maior certeza quanto à datação. Possivelmente por envolver a corte, e os passos do rei serem mais fáceis de reconstituir, há consenso entre os críticos em relação à data de 1527. Pensa-se ter vindo a corte de Coimbra (onde a rainha Caterina havia dado à luz Maria, circunstância à qual foi dedicado *Serra* de 1527) para Almeirim, onde passou o Natal. Por essa altura (talvez durante a própria viagem), Vicente foi vítima de extorsão por parte de almocreves castelhanos. Não perde a oportunidade de se queixar ao monarca, denunciando a protecção excessiva aos castelhanos por parte da rainha.

Por último, considere-se a data da trova a Felipe Guillén. Existem na rubrica dois pontos de referência para a datação dos acontecimentos mencionados na trova: a chegada de Guillén a Portugal em 1519 e a atribuição de *tença c’o hábito e a corretagem da Casa da Índia*, sem explicitação de data.

Braamcamp Freire (1944: 276), averiguando estas mercês, confirma: a nomeação de Guillén como *veador e avaliador de drogas das Casas da Índia e Mina* por carta régia de 18 de Junho de 1527; a concessão do hábito de

Cristo e respectiva tença em 2 de Novembro do ano seguinte; o pagamento de um ordenado desde 18 de Setembro de 1528. Uma vez que, até ao final do ano de 1528, Guillén se encontra nas boas graças do rei, podemos deduzir que a sua prisão terá ocorrido só por volta de 1529 ou 1530, sendo a trova de Vicente sua contemporânea.

O mesmo crítico fornece outros dados elucidativos. Em 1538, Guillén é desterrado para o Brasil, e aí recupera os favores reais, tanto que dez anos mais tarde é nomeado provedor de fazenda da capitania de Porto Seguro, por Tomé de Sousa, cargo que ainda desempenha até 1563, pelo menos.

Por tudo isto, parece descabida a data de 1519 averbada pelo editor da *Copilaçam* de 1562, principalmente se tivermos em conta a esperança de vida da época. Felipe Guillén, em 1519, seria ainda demasiado jovem para possuir os dotes que o notabilizaram. 1527 será o ano mais admissível para a sua chegada a Portugal. Bell e Freire são coincidentes nas hipóteses de datação e apontam 1530.

## TROVAS

1.

258

*De Gil Vicente ao conde do Vimioso, a quem o el rei remeteu sobre um despacho seu. Foi isto em tempo de peste e o primeiro rebate dele deu por sua casa e andava então na corte um Gonçalo d' Ayola castelhano muito falador e medrava muito.*

Vicente utiliza o seu virtuosismo para denunciar a situação de injustiça social vivida pelos artistas, enfermidade crónica no corpo social. Esta trova é um requerimento, em verso, dirigido a quem, em regime de mecenato, deveria subsidiar o artista, permitindo-lhe abstrair-se das preocupações primárias e concentrar-se no trabalho criativo. O suporte argumentativo assenta na oposição entre dois comportamentos sociais distintos: aqueles que não falam, mas trabalham (Vicente), não *medram*; os que nada fazem, mas que se insinuam (Ayola), são reconhecidos pela sociedade. Esta estrutura opositiva está presente na construção antitética dos versos, produzindo um ritmo binário e oscilante que glosa o mote da balança, metáfora da insegurança vivida por Vicente.

Note-se a referência, na quarta estrofe, à *Caça dos Segredos*, farsa que Vicente diz estar a elaborar e da qual não há mais notícia. Será apenas artifício retórico ou corresponderá, como afirma Bell, ao *Auto da Lusitânia*? O que importa aqui é a ilustração (o *exemplum*) do modo como as preocupações triviais cansam o espírito, prejudicando a criação *ouciosa* das suas *fantasias*.

*Senhor, a longa esperança  
muito curto prazer ordena  
minha vida está em balança  
e a muita confiança  
nunca causou pouca pena.  
isto digo  
pelo que passo comigo  
pelo tempo que se passa  
vejo minha morte em casa  
e minha casa em perigo*

*certo é nobre senhor  
que quis Deos ou a fortuna  
que quem serve com amor  
quanto maior servidor  
tanto menos importuna.  
daqui vem  
que quem nam pede nam tem  
e quem espera padece  
e quem nam parece esquece  
porque nam lembra a ninguém*

258b

*muito debaixo da sola  
trouxera quanto desejo  
s'eu aprendera na escola  
onde Gonçalo d' Ayola  
aprendeu tanto despejo.  
que o sesudo  
deste tempo fala tudo  
quer vá torto quer direito  
e tornando a meu respeito  
pera mi sempre fui mudo*

*agora trago antre os dedos  
ũa farsa muito fermosa  
chamo-a a caça dos segredos  
de que ficareis muito ledos  
e minha dita ouciosa.  
que o medrar  
se estivera em trabalhar  
ou valera o merecer  
eu tivera que comer  
e que dar e que deixar*

*porém por cima de tudo*

*o meu despacho queria  
 porque minha fantasia  
 ocupa o mais do estudo  
 todo em vossa senhoria.* 258c  
*e o cuidado  
 quando anda assi ocupado  
 cuida muito e nam faz nada* 258d  
*a vontade acho dobrada  
 mas o spirito cansado.*

2.

258

*O ano de mil e quinhentos e dezanove veo a esta corte de Portugal um Felipe Guillén castelhano, que se disse que fora boticairo nel Porto de Santa Maria, o qual era grande lógico e muito eloquente de muito boa prática, que antre muitos sabedores o folgavam d'ouvir, tinha algũa cousa de matemático, disse a el rei que lhe queria dar a arte de Leste a Oeste que tinha achada. Pera dar mostra desta arte fez muitos estromentos, entre os quais foi um estrolábio de tomar o sol a toda a hora, praticou a arte perante Francisco de Melo que então era o melhor matemático que havia no reino, e outros muitos que pera isso se ajuntaram per mandado de sua alteza. Todos aprovaram a arte por boa: fez-lhe el rei por isso mercê de cem mil réis de tença c'o hábito, e a corretagem da Casa da Índia que valia muito. Neste tempo mandou sua alteza chamar ao Algarve a um Simão Fernandes grande astrólogo, matemático. Tanto que o castelhano falou com ele que viu que o entendia e que lhe fazia de tudo falso, quis fogir pera Castela, descobriu-se a um João Rodrigues português que o mandou dizer a el rei que o mandou prender em Aldea Galega estando em um cavalo de posta, sendo preso. Porque era grande trovador lhe mandou Gil Vicente estas trovas.*

Tudo indica que a personagem de Felipe Guillén era, acima de tudo, geradora de polémica entre os sábios que frequentavam a corte. Francisco de Melo aprova a sua arte, reconhecendo os seus méritos criativos; no entanto, Simão Fernandes, autor de *Aritmética*, acusa-o de charlatanice. Parece ter sido uma figura polivalente, um verdadeiro humanista, pois os seus interesses abarcavam os domínios da lógica, matemática, farmácia, astrologia e geologia. Destaque-se ainda o seu pendor para a poesia, um dos motivos pelos quais Vicente lhe endereça a trova. Efectivamente, podemos encontrar uma sua composição poética, incluída no *Cancionero General apud Braamcamp Freire* (1944: 276-277).

A pena acutilante de Vicente ataca o autor do logro, assumindo uma posição de aparente defesa que, longe de ser inocente, tem como segunda intenção

expor ao ridículo todos quantos acreditaram na arte fantástica de Guillén. Defendendo-o das acusações do povo e da corte, Vicente denuncia a postura, de aceitação permissiva de tudo quanto vem de fora. Coloca no banco dos réus o *aventureiro castelhano* (cf. Vasconcelos 1949: 405), mas, principalmente, a corte, *esta ciudad*, esta *tierra* que por ele se deixou impressionar e enganar. A trova pode ser equiparada a um processo judicial, em que Vicente desempenha o papel de advogado de defesa, sendo o *pueblo travieso* o advogado de acusação. Daqui decorre um exercício retórico de argumentação e de contra-argumentação, assente num esquema binário: *diciendo/yo les dixé; respondieron/respondíles*. É ainda o teatro, enquanto paródia do real quotidiano, que está presente.

*Con sobra de pensamientos  
que continos penso yo  
no supe de los tormentos  
que la desdicha os dio  
sino ora ha dos momentos.  
que supe vuestras pasiones  
todas buscadas por vos  
porque los santos varones  
concluen que las prisiones  
son por justicia de Dios*

258c

*a muchos hizo espantar  
vuesa próspera fortuna  
pues nunca vistes la mar  
ni arroyo ni laguna  
sopistes muy bien pescar.  
diciendo el pueblo travieso  
contra vos sabio profundo  
por emendarse el avieso  
justo fue que fuese preso  
el más suelto hombre del mundo*

258d

*yo les dixé con buen celo  
por el bien que en vos s'encierra  
este hombre sobió al cielo  
del cielo miró la tierra  
en la tierra vido el suelo.  
del suelo vio el abiso  
del abiso vio el profundo  
del profundo el paraíso  
del paraíso vio el mundo  
del mundo vio cuanto quiso*



*ansí que por esta vía  
es de los sabios el cabo  
que sin ver astrolomía  
él toma el sol por el rabo  
en cualquiera hora del día.  
respondieron al contrario  
diciendo, no es verdad  
porque dende chica edad  
no fue sino boticario  
hasta ver esta ciudad*

259a

*respondíles con gran ira  
no digáis mal de mi amigo  
que cuando trata en mentira  
la mentira es ser testigo  
tan dulcemente la espira.  
alegué por parte vuestra  
lo que sé de vuestro engaño  
porque mostráis una muestra  
después vendeis falso paño  
como luego se demuestra*

*esto me plugo escrivir  
porque habéis de responder  
y otra vez m'habéis de oír  
para acabar de decir  
lo que os queda por hacer.  
de todo esto es de creer  
que la bondad desta tierra  
siempre fue y ha de ser  
que a sí misma hace guerra  
de buena por bien hacer*

*s'el trovado no está  
conforme a vuestra elocuencia  
pues que dice la verdad  
repórtome a la sentencia  
lo al vaya como va.*

A nível estilístico, destaque-se o emprego na terceira estrofe do *encadenado*, designação utilizada por Juan del Encina, na sua *Arte de Trobar*, para denominar o processo retórico, conhecido desde a Antiguidade, por *anadiplosis* (cf. Lausberg 1967; 1982: 169-171). Esta figura consiste na repetição de um lexema ou sequência finais de um período ou verso no início do período ou verso seguintes.

A lábia de Felipe Guillén, o jogo duplo entre aquilo que é e o que pretende parecer, são aproveitados para a construção de duas metáforas, uma na primeira parte da segunda estrofe e a outra na parte final da quinta estrofe. Esta última construção metafórica já tinha sido explorada em *Ciganas*, de 1525: *que Diuz vuz defienda del amur d'engaño \ que muztra una mueztra y vende otro paño* (Sales 1988: 9). Um outro recurso estilístico, em jeito de trocadilho, envolve o esquema de oposição entre *preso* e *suelto*, antecedendo o *encadenado*.

### 3.

O conjunto de três trovas a Afonso Lopes Sapaio é marcado por um tom jocoso, pautado por um discurso brejeiro (característica frequente no tratamento da figura do judeu, em Vicente). Primeiramente, o cristão-novo de Tomar é escarnecido no que diz respeito à sua produção poética. Em seguida, é exposta ao ridículo uma situação de doença muitas vezes explorada por Vicente – lembremo-nos dos desarranjos intestinais de Joane, em *Inferno* (1517).

#### 3.1.

O mote de Sapaio é desenvolvido dentro da tradição literária que remonta à lírica medieval, nomeadamente às cantigas de escárnio e mal-dizer. O objectivo é parodiar o tema do morrer de amor ou o da falta de sinceridade na criação poética, causa da má qualidade do produto literário, segundo o cânone medieval aparentemente ainda respeitado.

O efeito estilístico da polissemia do lexema *fengido* tem escopo não só sobre a poesia de Sapaio, mas também relativamente à sua condição de cristão-novo. Mais, tanto a moura como o judeu, se encontram sob um denominador comum: serem *fengidos*.

Será a referência à *ferida* que *com faca se deu* alusão à circuncisão judaica?

259

*Afonso Lopes Sapaio, cristão-novo que vivia em Tomar, fez um rifão que andava no cancioneiro português, ao qual rifão fizeram muitos muitas trovas e boas. Pediu o conde do Vimioso a Gil Vicente que fizesse também, e ele fez esta trova. Diz o rifão.*

*Matou-me moura e nam mouro  
e quem m'a lançada deu  
moura ela e mouro eu*

259b

*a moura que deu ferida*

*a quem nunca foi ferido  
nem se viu em arroído  
deve ser moura fengida  
pois matou cristão fengido  
bem sei que morres ferido  
da ferida que sei eu  
porém com faca se deu.*

### 3.2.

As duas trovas seguintes foram separadas, uma da outra, pelo editor de 1562. Parecem, de facto, independentes, apesar de desenvolverem o mesmo assunto. É legítimo depreender que esta identificação temática está associada a tempos de produção próximos e o significado do texto perde-se se não for actual. Há, nas duas trovas, referências ao mês de Maio: exigência de rima ou marca temporal?

Fala-se, na estrofe inicial da primeira trova, de um projecto de visita a Sapaio, que se encontra acamado em Santarém. No entanto, *câmaras sem telhas* remete-nos para um possível encontro casual ao ar livre, em que Sapaio teria sido surpreendido numa situação pouco cómoda e, conseqüentemente, caricaturizável. A respeito de *câmaras*, note-se o possível jogo polissémico, se considerarmos que uma das acepções para *estar de câmaras* é sofrer de diarreia. Este é o ponto de partida para o desenrolar do cómico, construído em sucessivas perífrases eufemísticas: *surdos brados, seus vezinhos (...)* *dependurados*. Utilizando o mesmo processo, *cercearam-lh'os focinhos* pode ser uma referência ao sexo circuncidado de Sapaio.

O desconhecimento da indumentária da época não permite descodificar *calças vermelhas*. Será indicador de um ofício ou marca de judaísmo? Estará a cor relacionada com a doença, ou servirá apenas para ridicularizar a maneira, possivelmente excêntrica, como Sapaio se vestia?

259b

*De Gil Vicente ao mesmo Afonso Lopes, estando em Santarém muito doente de câmaras.*

*Senhor, eu ia-vos ver  
pera vos ver e ouvir  
e eu ouvi-vos gemer  
um gemer e espremer  
com'arremedar parir.  
eram câmaras sem telhas  
pera vós agastadiças  
vós cagado at'às orelhas  
as vossas calças vermelhas*

*tínhei-las por corrediças  
vosso cu com surdos brados  
apupava a seus vezinhos  
que estavam dependurados  
um deles por seus pecados  
cercearam-lh'os focinhos.  
diz que tínheis tal desmaio  
na tripa do cagalar  
que vos disse o mês de Maio  
milhor vos fora Sapaio  
que cagáreis em Tomar.*

3.3.

Na terceira trova, alude-se novamente à condição de cristão-novo de Sapaio, desta feita através da utilização do lexema *guaiada* e do aforismo presente em *quem tem vida cagada \ cagada há-de ser a morte*.

Parece faltar um verso que rime com *assi que o pousadeiro*, podendo a sua posição ser anterior ou posterior a este último.

*Outras*

*Pois vosso negro bespeiro  
se vaza no mês de Maio  
Afonso Lopes Sapaio*

*que quem tem vida guaiada  
coma vós da vossa sorte  
por vós, é cousa provada  
que quem tem vida cagada  
cagada há-de ser a morte.  
quando vierdes à corte  
se o cu vos der desmaio  
dai-o ò demo Sapaio*

259c

*tomareis destes vasculhos  
que pintam polas paredes  
uns à vela outros já vedes  
e tapai esses angulhos  
assi que o pousadeiro  
que vos pôs em tal desmaio  
se o quereis vedar Sapaio.*

[falta um verso?]

4.

A chama da lírica medieval é também reavivada na trova a João III. Trata-se de protestar, junto do rei, por intermédio de uma composição poética, contra um «roubo autorizado» pela rainha (confronte-se a trova ao Conde do Vimioso, em que também a poesia defende os interesses materiais do poeta). As reminiscências das cantigas medievais encontram-se sobretudo ao nível da forma: refrão; estrutura paralelística; apóstrofes. A trova é construída à volta de um refrão bastante comum na lírica peninsular, sobretudo na de carácter amoroso. Podemos encontrar refrãos semelhantes em composições de vários autores e também em outros textos vicentinos (*Rubena* e *Floresta*).

No *Cancionero General* de 1511, existe uma cantiga de amor do marquês de Astorga, na qual uma das estrofes é rematada por aquele refrão (*apud* Menéndez-Pidal 1943: 183-184): *vida de la vida mía, \ a quién contaré mis quejas \ si a ti no?*

Uma canção popular, intitulada *Las quejas*, que figura no livro de música de Salinas, inclui os versos (*apud* Menéndez Pidal *idem: ibidem*): *A quién contaré mis quejas, \ mi lindo amor, \ a quién contaré mis quejas \ si a vos no?*

O vilancico está também relacionado com uma cantiga do rei Dinis (*apud* Menéndez-Pidal *idem: 226*), cujo remate é: *E porem, se Deus vos perdom \ coita deste meu coração, \ a quem direi o meu pesar?*

Na primeira fala de *Rubena*, a propósito de uma queixa de «roubo» aparece o verso: *a quién contaré mi pena?*

Em *Floresta*, uma das falas de Copido inicia-se com o verso: *a quién contaré mis quejas*.

261d

*De Gil Vicente a el rei dom João terceiro do nome, de gloriosa memória, porque na tornada de Coimbra a Santarém lhe levaram uns castelhanos almocreves d'aluguer quanto trazia porque a rainha nossa senhora mandou que aos castelhanos não tomassem bestas por taxa, mas polo preço que eles quissem.*

*A quién contaré mis quejas  
gran señor  
a quién contaré mis quejas  
si a vos no?*

*a Santarém cheguei eu  
bem tal como Deos naceu  
que nam trouxe lá do céu  
consigo um vintém de seu.  
e pois tanto bem vos deu  
alto senhor  
a quién contaré mis quejas*

262a

*si a vos no?*

*castelhanos me trouxeram  
e levaram quanto tinha  
porque Deos e a rainha  
diz que os favoreceram.  
tam grande golpe me deram  
com favor  
que no contaré mis quejas  
si a vos no*

*e por mais desventura  
além do muito dinheiro  
fui eu de bom cavaleiro  
e caí d'albardadura.  
ai de mi que estou em cura  
ó senhor  
a quien contaré mis quejas  
si a vos no?*

*Fernam d' Álvares me seria  
grande saúde e sossego  
e no bispo de Lamego  
queria eu a portaria.  
e se passa deste dia  
morto sou  
porque no conto mis quejas  
si a vos no.*

Note-se a utilização, no refrão, de uma apóstrofe que vai sendo transformada (*gran señor; alto senhor; ó senhor*) ou suprimida ao longo das estrofes. Pode observar-se que as quatro estrofes que integram esta trova têm uma estrutura próxima da paralelística: a primeira e a terceira estão ligadas pela existência da apóstrofe no primeiro verso do refrão e, também, pela manutenção, na íntegra, do segundo verso; na segunda e na quarta estrofes, a apóstrofe é suprimida, surgindo no início do segundo verso uma conjunção causal (*que* e *porque*, respectivamente). O terceiro verso do refrão é o único que se mantém inalterado no remate das quatro estrofes. Acrescente-se que no segundo verso do refrão da última estrofe também muda o tempo do verbo, pois a queixa está concluída.

A queixa de Vicente é dirigida ao rei, contornando os canais hierárquicos. Porém, estes são referidos: Fernam d' Álvares, tesoureiro de João III e o Bispo de Lamego, capelão-mor de Caterina. Podemos pensar que esta trova é dita ou cantada perante a corte reunida, até porque o impacto da queixa seria maior se as pessoas referidas estivessem presentes.

As trovas a Sapaio destacam-se no quadro das composições apresentadas, pois o seu propósito é essencialmente lúdico: nem a carga irónica que lhes subjaz é suficiente para ultrapassar o nível do apenas brejeiro.

Efectivamente, nas restantes composições, podemos reconhecer uma outra intencionalidade crítica, mas incisiva e mais atenta ao real circundante, que não se limita a uma concepção de «arte pela arte», como é, aliás, característica de grande parte da obra de Vicente.

Sendo, para Vicente, o teatro o modo privilegiado de transmitir a sua mundividência, não é de excluir a hipótese de as trovas terem sido integradas ou associadas a uma qualquer situação teatral, pois longe de serem um puro objecto gráfico, encerram uma dinâmica interna e uma actualidade temática que se prestariam a uma apresentação pública.

## Referências

Aubrey F. G. BELL

1940 *Estudos Vicentinos*  
Lisboa: Imprensa Nacional

Anselmo Braamcamp FREIRE

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

Heinrich LAUSBERG

1967 *Elementos de Retórica Literária*  
1982 terceira edição portuguesa  
Lisboa: Gulbenkian

Ramón MENÉNDEZ-PIDAL

1943 *Estudios Literarios*  
Buenos Aires: Espasa-Calpe

João Nuno SALES

1988 *Ciganas. Vicente*  
Lisboa: Quimera

José Hermano SARAIVA

19?? *Ditos Portugueses Dignos de Memória*  
Lisboa: Europa-América

Carolina Michaëlis de VASCONCELOS

1912-22 *Notas Vicentinas I, II, III e IV*  
1949 reedição  
Lisboa: Ocidente