

Auto do Velho da Horta: uma farsa para rir?

Elisa Nunes Esteves

Universidade de Évora

Centro de Estudos em Letras

(...) os antigos e os modernos nam leixaram cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar, nem graça por descobrir. Assim que pera passar seguro da pena que minha ignorância padecer nam escusa, me fora fermosa guarida nam dizer senam o que eles dixeram, ainda que eu ficasse como eco nos vales, que fala o que dizem sem saber o que diz.

Gil Vicente

Evoco no início desta comunicação as sábias palavras de Gil Vicente dirigidas ao rei D. João III no prólogo da compilação das suas obras. Ao tratar neste colóquio uma peça de Gil Vicente, escrita e representada há exatamente 500 anos, que nos faz hoje sorrir em alguns momentos, e que talvez tenha suscitado gargalhadas no seu tempo, também me sinto duvidosa da novidade que as minhas palavras possam trazer, *tantas e tão boas coisas* (para citar Vicente) se disseram já sobre ela. Para não ficar como *eco nos vales* procurei cruzar alguns estudos e edições da peça e atentei particularmente em significativas divergências de leitura, interpretação e critérios de edição de excertos da obra especificamente em antologias.

O *Velho da Horta* é uma peça incluída no livro quarto da *Copilação*, o das farsas, classificação genológica que ostenta, aliás, na rubrica introdutória, e é um verdadeiro repositório de temas e personagens literárias.

Centrada no tipo literário, universal, do velho apaixonado por uma jovem, a farsa reúne tópicos e convenções da literatura amorosa e cortês de séculos anteriores. São disso exemplos a evocação da Primavera e a relação entre amor e canto, de matriz provençal, bem como toda a sintomatologia amorosa que inclui a identificação paradoxal do amor com uma doce prisão, ou como fogo que consome e conduz o sujeito à loucura e à morte, presente ainda na poesia de cancionero do séc. XV e do princípio do séc. XVI,

ou o tema culto, versado na poesia clássica e médio-latina, do mundo às avessas e da inversão de valores. E temos também o jardim do Amor em que se transforma a horta do Velho, ligado à tradição cortês. Se atentarmos na história, vemos que a relação triangular estabelecida entre o sujeito apaixonado, a jovem renitente às propostas amorosas e os bons ofícios da alcoviteira vinha já a ser experimentada com grande sucesso em obras de renome como é o caso do *Libro de Buen Amor* (séc. XIV) ou a incontornável *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, cuja versão curta, a *Comedia*, foi editada nos primeiros anos do séc. XVI.

António José Saraiva (1988: 15) designa-a de *auto narrativo*, como *Índia* e *Inês Pereira*, que são contudo *farsas de costumes*, distinguindo-a ainda das *farsas episódicas*”, *Juiz da Beira* e *Quem tem farelos?*. Num outro pequeno ensaio, publicado pela primeira vez em 1960, chamou a atenção para a excecionalidade do *drama psicológico* do velho que esta *história trágico-cómica* apresenta, se for tida em conta toda a restante produção do dramaturgo (Saraiva, 1982: 250).

Saraiva incluiu o *Velho da Horta* na sua antologia do teatro vicentino (1988: 33-56), mas numa versão abreviada, em que suprimiu a *ladainha jocosa* da alcoviteira, desvalorizando, aparentemente, a cena que terá produzido o maior efeito cómico quando da sua representação na corte de D. Manuel mas que, de facto, se pode descartar sem prejuízo para a compreensão da ação dramática.

Passámos ainda em revista algumas outras antologias da 2ª metade do séc. XX, que incluíram edições parciais da peça, acompanhadas de comentários e justificações extraliterárias, sobretudo de natureza pedagógica, em alguns casos surpreendentes. Arlindo de Sousa publicou em 1959 a *Pequena introdução às obras de Gil Vicente*, à qual deu o subtítulo de *Edição para as escolas e para o povo*. Os excertos do *Velho da Horta* vêm transcritos no capítulo das farsas, antecedidos de alguns comentários que destacam o *assunto vulgaríssimo* (cremos que este superlativo não é depreciativo, mas aponta para a universalidade do tema), isto é, *o desfecho fatal por que terminam todos os amores de idades diferentes* - e a sua presença recorrente na literatura. Especificamente em relação aos excertos citados, ambos do diálogo entre o Velho e a Moça, salienta-se a *veia de cadente e inspirada emoção* que percorre a peça e a *grande lição* que contêm os versos enunciados pelo Velho em tom de aforismo (cf. Sousa, 1959: 379-380):

O maior risco da vida
E mais perigoso é amar:
Que morrer é acabar
amor não tem saída.
E pois penado
ainda que seja amado
vive qualquer amador
que fará o desamado
e sendo desesperado
de favor?¹
(*As Obras*: 208)

José Pereira Tavares organizou e publicou em 1973 uma *Selecta gilvicentina (Para uso do povo português)*. Segundo o autor, a obra do dramaturgo apresenta um *retrato do Povo Português* e, organizando a antologia em diversas secções (*O Povo, Religião e Lirismo, A grandeza de Portugal, Crítica e Sátira, Cousas de Folgar*), pretende ilustrar as várias perspectivas desse mesmo retrato. Do *Velho da Horta* extraiu o diálogo entre o Velho e a Alcoviteira, apresentado na secção I – O Povo - o que seria uma exemplificação dos castigos que sofrem os que estão sujeitos a *desvarios*, como se sugere na introdução.

Pareceria improvável, mas na verdade do *Velho da Horta* foi selecionado um trecho também para uma antologia dirigida ao público infantil. Fê-lo Maria Leonor Carvalhão Buescu, num livro intitulado *Gil Vicente e as crianças*, com prefácio de Paulo Quintela e publicado em 1966. A pequena obra, ilustrada, está organizada em secções temáticas a que correspondem depois excertos de peças do dramaturgo. Na que se intitula *Cristianismo* foram incluídos dois excertos comoventes da *Barca do Purgatório: O menino que vai para o céu* e o *romance dos anjos remadores*, antecidos do *Pater noster*, com que abre a nossa peça, com a seguinte apresentação:

A mais bela prece do Cristianismo, nas suas palavras latinas, é intensificada e interpretada pelas palavras de Mestre Gil – palavras repassadas de piedade cristã. (*Gil Vicente e as crianças*: 21)

A oração de abertura da peça não foi lida e interpretada aqui, portanto, como um mote jocoso, o primeiro momento cómico da farsa, mas sim como expressão de *piedade cristã*.

¹ Optamos por citar o excerto correspondente a partir da edição de 2002, uma vez que não há divergências significativas.

Sobre o cômico da personagem, ou mesmo o seu carácter burlesco e o recurso preferencial a ele para exercer o competente efeito moralizador próprio da farsa, que a maior parte das antologias consultadas destacam, divergem alguns dos textos ensaísticos produzidos sobre a peça, que também examinámos.

Stanislav Zimic, em ensaio publicado em 2003, resgata uma interpretação e sobretudo um retrato da personagem central que enfatiza mais o lado trágico e humano que a vertente cômica, tal como defendera também Joaquim de Oliveira 40 anos antes, no artigo publicado na *Revista Ocidente*, muito expressivamente intitulado «Humanidade e Grandeza do *Velho da Horta*». E as divergências começam justamente na interpretação da oração. Para S. Zimic esta constitui uma *expressão religiosa séria, digna e muito genuinamente sentida* (Zimic, 2003:104), na senda da leitura que fizera Leonor Buescu ao recortá-la para o seu pequeno livro de divulgação da obra de Gil Vicente entre as crianças.

Para Stephen Reckert esta réplica inicial da farsa tem, por seu lado, uma *dimensão satírica* (1991: 403) apontada já por Luciana Picchio em 1969, como também para Cristina Almeida Ribeiro, segundo a qual o Velho entra em cena produzindo um *arremedo de oração glosando o Pai Nosso em termos virtualmente cômicos* (2005: 4).

Sabemos bem que no teatro as cenas de abertura, carregadas de sentido, são decisivas na compreensão das peças, pela sua densidade e redundância. Também aqui verificamos como se torna determinante na leitura de todo o texto o modo como lemos esta fala da personagem. Se a lermos como uma súplica de quem se vê à beira do precipício sem forças para resistir, associá-la-emos à dolorosa consciência do Velho relativamente aos riscos da sua situação, que parece acompanhá-lo ao longo da peça. Se a perspectiva for a estabelecida por Cristina Almeida Ribeiro então a oração será *indiciadora do seu desfasamento em relação à norma* (idem: *ibidem*).

A personagem do velho, constante ao longo da ação dramática, apresenta-se dotada de certa complexidade psicológica, refletindo continuamente sobre a sua anómala condição de Velho que se afasta do paradigma da sabedoria e da lucidez que a idade costuma trazer, protagonizando uma paixão ridicularizada pela moça, pela mulher, pelo parvo, e sentida por ele próprio como desviada da norma, mas inelutável:

Oh fortuna triunfante
quem meteu um velho amante

com menina?
(...)

Porque a minha hora d'agora
val vinte anos dos passados
que os moços namorados
a mocidade os escora.
Mas um velho
em idade de conselho
de menina namorado...
ó minha alma e meu espelho.
(*As obras*: 208-209)

Esta sua frágil e perigosa situação, sem o fundamento da adequação natural e moral que sustenta os mais jovens, está expressivamente presente na comparação contida nesta outra fala que dirige à moça:

Oh coitado
que amor me tem entregado
e em vosso poder me fino
porque sam de vós tratado
coma pássaro em mão dado
de um menino.
(*As obras*: 212)

Ao desabafar com a alcoviteira, o Velho apresenta-se de novo aparentemente lúcido em relação à desconformidade do seu estado, como se visse no espelho uma nítida imagem de si próprio, aceitando ser culpado, assumindo o ridículo e antecipando a zombaria:

O caso é: sobre meus dias
em tempo contra rezão
veo amor sobre tenção
e fez de mi outro Mancias
tam penado
que de muito namorado
creio que me culpareis
porque tomei tal cuidado
e do velho destampado
zombareis.
(*As obras*: 216)

A sua fraqueza, a que alude duplamente na oração inicial, vai levá-lo a acreditar na promessa da alcoviteira de que poderia vencer esta guerra e é dessa derradeira desilusão que se lamenta no final, ao ver-se derrotado nesta *contenda*. O campo vocabular da guerra associado ao Amor é um lugar-comum também da poesia cortês: a alcoviteira

fala em *vencer tal moça*, ele em *contenda* e logo na sua prece inicial numa *guerra* que deseja longe de si.

ó velho siso enleado
quem te meteu desestrado,
em tal contenda?

(...)
Que sentias
triste velho em fim dos dias?
Se a ti mesmo contemplaras
souberas que não sabias
e viras como não vias
e acertaras.
(*As obras*: 227-228)

Por fim o velho ganhou uma distância maior de si próprio e compreendeu que não acertou no caminho, que a consciência dos seus erros não fora suficiente para o libertar da tentação, que esta o deixara com o *siso enleado*. E numa *tristeza sem medida* ficará, à beira da morte. No monólogo final reencontramos praticamente todos os tópicos que ele acrescentara ao *Pater noster*: a guerra que queria afastar de si, os erros, a fraqueza, a tristeza que temia.

E concludo, tentando uma resposta para a questão inicial.

O *Velho da Horta* é uma farsa para rir. Rimo-nos dos jogos de linguagem, nas réplicas entre o velho e a moça, pelo contraste entre as metáforas líricas daquele e o sentido literal a que a Moça as reduz, a mesma literalidade da linguagem do parvo, que provoca invariavelmente o riso. Terá sido também muito cómica a oração da alcoviteira, não tanto pela linguagem, mas mais pelo contexto em que foi representada. Já quanto à prece inicial temos algumas dúvidas.

No processo de receção e avaliação do texto vicentino, encontrámos leituras convergentes que apontam para o carácter exemplar da ação e para as potencialidades moralizadoras da peça, mas nem todos avaliam da mesma forma o (inegável) recurso ao cómico para atingir esses objetivos. A personagem do Velho não parece construída para suscitar, por si mesma, o riso. Não perde o registo da delicadeza no trato com a moça a quem quer seduzir e merece até compaixão quando é vítima de extorsão pela alcoviteira.

E se no final a ordem universal foi reposta e se cumpriu a função moralizadora - a alcoviteira foi castigada, a moça casou com um noivo adequado, o velho aprendeu a lição – a peça não termina em festa mas em tristeza desmedida, o que não deixa de ser, como Cristina Almeida Ribeiro (2005: 30) já salientou, muito pouco comum no *corpus* dramático vicentino.

Bibliografia

Velho da Horta (2002) in *As Obras de Gil Vicente*, (direção científica de José Camões), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. II, pp.205-228.

Gil Vicente e as crianças (1966) (Prefácio de Paulo Quintela, textos selecionados de Maria Leonor Carvalhão Buescu), Edição da Comissão Nacional do V centenário de Gil Vicente.

Oliveira, Joaquim de (1963), «Humanidade e Grandeza do Velho da Horta», *Revista Ocidente*, vol. LXIV, pp. 25-76.

Reckert, Stephen (1991), «A sintaxe dramática de *O Velho da Horta*» in *Estudos Portugueses, Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp.401-409.

Ribeiro, Cristina Almeida (1991) *Velho*, Lisboa, Quimera. (e-book 2005)

Saraiva, António José (1982), «Gil Vicente», *Para a história da cultura em Portugal*, II, pp. 235- 260. (Ensaio publicado pela primeira vez em 1960).

Saraiva, António José (1988), *Teatro de Gil Vicente*, Dinalivro.

Sousa, Arlindo de (1959), *Pequena Introdução às obras de Gil Vicente. Estudos com transcrições de toda a obra de Gil Vicente. Edição para as escolas e para o povo*, Lisboa, Livraria Progresso Editora.

Tavares, José Pereira (1973), *Selecta gilvicentina (Para uso do povo português)*, Porto, Lello Ed.

Zimic, Stanislav (2003), «*O Velho da Horta*», *Ensaios Vicentinos*, Coimbra, A Escola da Noite, pp.97-112