

GIL VICENTE NA HORTA

A PARTIR DE *O VELHO DA HORTA* E
OUTROS TEXTOS DE **GIL VICENTE**



DOSSIÊ PEDAGÓGICO

ÍNDICE

Ficha artística	2
O espetáculo	3
Gil Vicente	4
<i>Gil Vicente (excerto)</i> , por Lucciana Stegagno Picchio	5
<i>O Velho da horta - nota introdutória</i> , por João Mota	7
<i>"Um Gil... que faz os Autos a El-Rei"</i> , por Duarte Ivo Cruz	10
<i>A Apresentação da farsa</i> , por Cristina Almeida Ribeiro	12
<i>A Primeira representação</i> , por Noémio Ramos	16
<i>Enganos e desenganos em Gil Vicente</i> , por Margarida Gil dos Reis	19
<i>Os Amores desiguais</i> , por Maria José Palla	24
<i>Solteiras e casadas em Gil Vicente</i> , por Jorge A. Osório	26
Sugestão de Atividades	29
Equipa Teatro Nacional D. Maria II, E.P.E.	32

FICHA ARTÍSTICA

a partir de *O Velho da horta* e outros textos de **GIL VICENTE**

versão cénica e encenação **JOÃO MOTA**

com

JOÃO GROSSO

JOSÉ NEVES

LÚCIA MARIA

MANUEL COELHO

MARCO PAIVA

MARIA AMÉLIA MATTA

SAMUEL ALVES

SIMON FRANKEL

e **BERNARDO CHATILLON**

JOANA COTRIM

JORGE ALBUQUERQUE

LITA PEDREIRA

LUÍS GERALDO

MARIA JORGE

(ano 2011/2012 ESTC)

figurinos **CARLOS PAULO**

desenho de luz **JOSÉ CARLOS NASCIMENTO**

direção musical e sonoplastia **HUGO FRANCO**

máquina de cena **ERIC DA COSTA**

produção **TNDM II**

M/12

O ESPETÁCULO

Peça construída a partir de *O Velho da horta*, apresentada a D. Manuel no ano de 1512, e outros textos de Gil Vicente, primeiro autor de língua portuguesa que faz a transição da época Medieval para a época do Renascimento. Nesta farsa, onde se exalta a vitória da juventude contra a velhice e a morte, o espectador é colocado perante uma intriga engenhosamente construída. Um reencontro com a feira alegórica de personagens vicentinas, com as suas questões metateatrais, com o pensamento das sátiras e costumes.

O Velho da horta é uma peça de enredo, na qual se desenvolve uma ação contínua e encadeada com uma personagem marcada pelo conflito entre a razão e o sentimento amoroso: "Que morrer é acabar e amor não tem saída". A partir do sonho-pesadelo do Velho, evocam-se ainda neste espetáculo algumas das mais importantes obras de Gil Vicente: *Todo o mundo e ninguém*, *Barca do inferno*, *Auto da Cananeia*, *Auto da alma*, *Auto da festa*, *Auto pastoril português*, *Tragicomédia do inverno e verão* e *Auto da Índia*.

A intemporalidade da obra de Gil Vicente é recuperada neste espetáculo popular, sagrado e profano que atravessa o tempo até aos dias de hoje com uma acutilante perspectiva sobre a sociedade contemporânea.

GIL VICENTE

Foi o mais importante dramaturgo português. Ourives do reino, mestre de balança da Casa da Moeda, autor da famosa Custódia de Belém, representa, em 1502, o *Auto da Visitação (Monólogo do Vaqueiro)*, perante a rainha parturiente, sendo este o início de uma carreira fecunda de comediógrafo, regular e brilhante. A sua obra representa o encontro da herança medieval, sobretudo nos géneros e na medida poética (utiliza sistematicamente a métrica popular, em autos e farsas), com o espírito renascentista de exercício crítico e de denúncia das irregularidades institucionais e dos vícios da sociedade.

Entre as suas inúmeras obras contam-se: o *Auto da Índia*, 1509, farsa que critica o abandono a que o embarque eufórico e sistemático dos Portugueses para o Oriente, em cata de riquezas, vota a pátria e as situações familiares; os Autos das Barcas (*Barca do Inferno*, 1517; *Barca do Purgatório*, 1518; *Barca da Glória*, 1519), peças de moralidade, que constituem uma alegoria dos vícios humanos; *Auto da Alma*, 1518, auto sacramental, que encena a transitoriedade do homem na vida terrena e os seus conflitos entre o bem e o mal; *Quem Tem Farelos?*, 1515, *Mofina Mendes*, 1515, e *Inês Pereira*, 1523, que traçam quadros populares de intensidade moral, simbólica ou quotidiana, em urdiduras de cómico irresistível e de alcance satírico agudo e contundente.

É muito rica a galeria de tipos em Gil Vicente, e variada a gama da sua múltipla expressão, desde a poetização do mais comum, até à religiosidade refinada e aos conteúdos abstratos e ideológicos que defende ou satiriza.

“Gil Vicente”

(excerto)

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO *

Com Gil Vicente entramos de chapa na história do teatro português. Mas topamos do mesmo passo com uma robusta personalidade poética que exprime de modo pessoalíssimo o sentir de um país, de uma época, de uma geração. Gil Vicente é homem do seu tempo e do seu teatro, entendido como «suma» na acepção medieval do termo, confluem e sobrepõem-se todos os elementos que a Idade Média ibérica e cristã havia amadurecido no seu seio. A multidão das personagens vicentinas, viva, exacta, colorida, dá-nos uma imagem eficaz da sociedade camponesa e cosmopolita, provinciana e carreirista, que no princípio do século XVI se aprestava para defender em Portugal os privilégios de uma civilização em declínio. Isto é certo; contudo, porque Gil Vicente é também sumo artista, deve considerar-se o seu teatro, antes de mais e sobretudo, como a obra de arte original e irrepetível que é.

O homem

Ainda não sabemos ao certo quem foi o homem Gil Vicente. Um século de pesquisas e conjecturas não chegou para dissipar as brumas em que se envolve, como a de Shakespeare, a sua pessoa histórica. E o maior problema, neste sentido, é o levantado pela proposta de identificar o poeta que em 1502 iniciou a sua carreira de dramaturgo na Corte de D. Manuel com o homónimo ourives, a quem a mesma Corte encomendou tantas importantes obras de ourivesaria. O poeta, segundo fonte considerada digna de fé (o *Nobiliário*, de António Lima Pereira), teria nascido em Guimarães cerca de 1465. O ourives,

* *História do Teatro Português*. Original italiano: Roma, 1964. Trad. port. de Manuel de Lucena sobre a 1.ª edição italiana, corrigida e aumentada pela Autora. Lisboa: Portugália Editora, 1969, pp. 39-44.

autor, além do mais, da célebre custódia de Belém, fabricada com o primeiro ouro da Índia e guardada nos Jerónimos, vem várias vezes mencionado em documentos régios de 1509 a 1517. E, no diploma que lhe diz respeito, o chanceler firmatário designa-o como «Gil Vicente, trovador, mestre da balança». Eis a pedra angular do edifício construído há quarenta anos pelo mais autorizado biógrafo vicentino, Braamcamp Freire, identificando-o poeta e ourives. Edifício esse que, muito sólido ainda e inespugnável em termos de puro rigor documental, abre todavia várias brechas quando investido por uma crítica mais inquieta e mais fina.

Pergunta-se: se o Gil Vicente poeta e o ourives são uma e a mesma pessoa, porque não aflora nunca no poeta a personalidade do artesão, porque são tão parcas, ao longo de toda a obra, as referências às artes mecânicas, porque é que, enfim, o poeta passa a vida a evocar a sua qualidade de poeta com fito em vantagens económicas que deviam parecer de somenos a um abastado ourives? Embora perigosas (tanto como pretender explicar pelo registo civil e pela crónica a fantasia dos poetas), eis algumas perguntas não de todo gratuitas.

Dadas a penúria e a confusão dos documentos, tudo quanto sabemos do homem Gil Vicente, das suas ideias, da sua religiosidade, do seu suposto erasmismo, do seu reaccionarismo de homem devotado à Corte, do seu progressismo de homem do povo do século XVI, do seu fantasioso medievalismo, do seu sorridente racionalismo, da sua cultura e da sua incultura, é a partir da obra que o sabemos. O teatro de Gil Vicente é para nós a melhor biografia vicentina, embora, como todas as biografias, íntimas ou exteriores, seja muitas vezes reticente, contraditória, falsa. Do ourives, depois de 1517 os documentos deixam de falar. Do poeta ainda dizem, em 1520, que foi encarregado de organizar as festas para a entrada em Lisboa da terceira mulher de D. Manuel: alto e trabalhoso encargo esse e índice de sólida posição na Corte. A 16 de Abril de 1540, porém, já se fala de Gil Vicente no passado: deve ter morrido em 1536, ano em que escreveu a sua última composição dramática.

A obra

Dentro do parco esquema cronológico cabe a obra de um génio: cerca de cinquenta peças – entre autos religiosos, comédias, farsas e obras menores –, as quais, directamente provocadas por estímulos de ordem teatral (antes de ser literária), não são por isso passíveis de uma avaliação baseada unicamente nos textos que prescindam totalmente da sua qualidade e função espectaculares.

Nos últimos anos tem-se discutido muito a questão dos textos de Gil Vicente. E um crítico, I. S. Révah, concluiu que a recolha póstuma que incluiu a maior parte deles (pouquíssimos são, com efeito, os trabalhos chegados até nós em outra versão, dos quais um só foi publicado com certeza em vida do autor) sofre bastante do arbítrio de Luís Vicente, filho do dramaturgo e seu editor, que se teria arrogado o direito de corrigir os textos paternos. A tesoura da Santa Inquisição, pelo seu lado, ter-se-ia encarregado do resto. Mesmo assim, todavia, a *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, publicada em Lisboa em 1562, é obra de altíssima poesia. É sobre ela que deverá exercer-se a nossa crítica e dela tiraremos a nossa informação, até que outros textos apareçam.

O teatro vicentino é extremamente variado, rico, polimorfo; deve-se a estímulos diversos, religiosos, de corte ou burlescos; e pode ser estudado, repartido e compartimentado de mil maneiras. De resto, já a *Compilação* de 1562 tem os seus compartimentos: o livro primeiro contém as obras de devoção, a saber: dezoito textos de teatro religioso; o segundo é o das comédias, quatro ao todo; o terceiro o das tragicomédias, que são dez; o quarto o das farsas, onze; e no quinto vêm as chamadas obras menores: compartimentos falsos, disse-se, e devidos à imaginação de Luís Vicente, visto que Gil não teria feito tais distinções, limitando-se às existentes entre comédias, farsas e moralidades. Identificando estas últimas com as obras de devoção, chegaríamos talvez, como Révah, à conclusão de que um dos chamados *géneros* vicentinos, a tragicomédia, foi inventado por Luís. Mas isso não modificaria sensivelmente os termos do problema, tal como não o modificam as variações que têm sido propostas sobre as datas de composição dos textos. Efectivamente, se, no que diz respeito a alguns

deles, o ano da composição (e da primeira representação) é seguro, porque ligado a precisos acontecimentos da Corte, em muitos outros casos é incerto, e portanto controverso. Mas nem sequer isto parece essencial do ponto de vista de um juízo histórico e estético do teatro vicentino, pois esse teatro cabe todo, em bloco, dentro de um período preciso e bastante homogéneo da história portuguesa: é um teatro «anterior à Reforma», no qual sopra uma aragem de liberdade que seria inconcebível mal passados dez anos sobre o termo da actividade literária do seu autor. No mesmo ano em que Gil Vicente desapareceu da cena foi promulgada em Portugal a bula criando o tribunal da Santa Inquisição e em 1539 o cardeal-infante D. Henrique assumiu o cargo de inquisidor-mor. Concluía-se assim um capítulo da história portuguesa, política e literária, o capítulo do nacionalismo anti-romano. Mas Gil Vicente escapou. Embora, postumamente, a Inquisição se tenha encarniçado contra a sua obra, mutilando-a, já não podia de modo algum sufocar-lhe a inspiração, que é sempre (na medida em que a liberdade é consentida a um poeta cortesão) a de um homem livre.

O VELHO DA HORTA

NOTA INTRODUTÓRIA



Navio dos Loucos, Bosch,
Óleo sobre madeira, 1490-1500.

Esta seguinte farsa é o seu argumento que um homem honrado e muito rico, já velho, tinha ua horta. E andando ua menhã por ela esparecendo, sendo o seu hortelão fora, veo uma Moça de muito bom parecer buscar hortaliça e o Velho em tanta maneira se namorou dela que per via de ua Alcouviteira gastou toda sua fazenda. A Alcouviteira foi açoutada e a Moça casou honradamente. Entra logo o Velho rezando pola horta. Foi representada ao mui sereníssimo rei dom Manoel, o primeiro deste nome. Era do Senhor de 1512.

Uma das características deste espetáculo é o facto de termos em cena atores mais velhos, com uma carreira consagrada, que partilham o palco com atores mais novos, com menos experiência. Este é essencialmente um trabalho de equipa que assenta num jogo entre os saberes adquiridos e a descoberta de novos saberes. Criou-se aqui um grupo, no sentido em que o encontramos nas representações de época de Gil Vicente. A musicalidade do texto vicentino, o seu sentido poético sem nunca perder o seu lado popular são dois dos aspetos mais importantes que este grupo de atores conseguiu captar.

Escolhi este texto de Gil Vicente pela forma exemplar como o profano joga aqui com o sagrado. Esta é uma obra ímpar, localizada na transição da época Medieval para o Renascimento. Estamos perante uma história com desenvolvimento, com uma unidade de tempo, quase a fazer-nos lembrar o teatro moderno ou o encadeamento de imagens do cinema.

A determinada altura do enredo, quando o Velho desmaia, tentei abrir na dramaturgia espaço para uma realidade onírica, a do sonho-pesadelo. Imaginei que na cabeça do Velho pudessem passar vários fragmentos de Autos de Gil Vicente, todos eles marcantes. E é verdadeiramente impressionante a atualidade da obra de Gil Vicente. Veja-se a modernidade do diálogo entre os diabos, *Todo o mundo e Ninguém*; o *Auto da Feira*, onde todos nós nos podemos rever; o jogo de sedução em que os diabos tentam enredar a Alma, em tudo idêntico às diversas formas de sedução e distração dos tempos modernos; a sensação de sujidade da Alma que se prostra aos pés do seu Deus, semelhante à sensação de estarmos impuros ao longo da nossa vida; o lamento da Cananeia por ter a filha possessa, uma realidade que ainda hoje encontramos nas crenças e costumes da sociedade; a presença dos diabos nos desencontros amorosos dos jovens; a articulação do profano com o sagrado na forma como se representam os padres; e que realidade mais moderna que a do *Auto da Índia*, onde a mulher se vende e se troca, marcada pela ausência do marido. A tudo isto, juntei ainda a *Farsa de Inês Pereira*, história de amores desencontrados, repleta de enganos.

Gil Vicente mostra-nos, com grande mestria, que na vida nada é perfeito e que para atingirmos esse ponto de equilíbrio há que saber jogar com os desafios que a vida nos coloca. Até que o Velho acorda... E pensa que através do dinheiro consegue comprar o amor da jovem. O renascimento do Velho, quase como se estivéssemos perante o último canto do Cisne, é seguido de um momento de consciencialização da sua realidade. E, calmamente, ajeita-se, acomoda-se e decide morrer.

Gostava ainda de fazer uma nota ao cenário deste espetáculo, construído de forma muito especial, a partir de vários desenhos de crianças. Este sonho-pesadelo do Velho despertou-me a necessidade de ter um cenário que apelasse ao onirismo do sonho. Daí que, como estávamos num período de férias escolares, juntou-se entre os vários funcionários do TNDM II um grupo de crianças entre os 4 e os 11 anos que conceberam os desenhos do cenário. A máquina engenhosamente construída pelo Eric da Costa deu corpo a estes desenhos que vão passando como se de uma sucessão de imagens da nossa memória se tratassem.

Estreada em 1512, o *Velho da Horta* é uma peça escrita em português há 500 anos. Penso que deveria ser obrigatório para um Teatro Nacional ter sempre uma peça de Gil Vicente em cena. A sua linguagem, um pouco complexa num primeiro impacto, acaba por ser complementada pela sua musicalidade e pela ação do próprio texto. Gil Vicente é, acima de tudo, um poeta. E o mundo precisa cada vez mais de poesia.



Fotografia de ensaio © Filipe Ferreira

"UM GIL... QUE FAZ OS AUTOS A EL-REI"

POR DUARTE IVO CRUZ

Desde logo se diga que esta auto qualificação de Gil Vicente é em si mesma limitativa: os Autos foram feitos "para El-Rei" mas também para o povo e, diríamos hoje, para o público em geral, passados que são cinco séculos de plena atualidade. Mas mais: como este espetáculo e esta articulação dramática de João Mota amplamente o demonstra, a qualificação clássica do teatro vicentino - comédias, farsas, obras de devoção - é amplissimamente superada pelo genial sentido de unidade da obra global de Gil Vicente.

Unidade de estilo e de poética, de linguagem e de sentido dramático. Dramas ou comédias, em todas as peças de Gil Vicente, e esta habilíssima montagem bem o demonstra, encontramos um sentido dramático e uma linguagem, que revela coerência e revela admirável expressão de modernidade. E essas características, diríamos essas admiráveis "qualidades de texto" trazem até hoje o sentido coerente dos dramas subjacentes às comédias, da mensagem transcendental e sobretudo de uma visão a um tempo mística mas bem terrena e bem moderna das psicologias e condutas dramáticas e dos problemas, ânsias, dúvidas e soluções que, no século XVI e no século XXI, se impõem a todos nós.

Gil Vicente oferece soluções religiosas: podem ou não ser compreendidas, mas obviamente não perderam atualidade. Sobretudo, saltando do sentido dramático para o sentido cómico, tantas vezes fársico, mostram uma coerência de posições, de interpretações e de soluções que, repita-se, insista-se, é de hoje.

O Velho deixa-se enganar por ingénuas ilusões: e no seu sonho senil mas paradoxalmente lúcido, encontra a essência da sua humanidade, que é de sempre. Todo o Mundo contrasta com Ninguém, mas acabam por ser um só; a Alma é recorrentemente tentada por diabos que subtilmente passam do tom de farsa para o tom de drama ou tragédia; os "amores loucos" pastoris, no seu ritmo admirável de comédia, contêm uma profunda e corajosa crítica social ao clero; mas isso não prejudica, antes pelo contrário, o sentido religioso da(s) peça(s), bem patente nas tentações da Almas, de todas as almas; a gesta marítima assume níveis épicos; mas o resultado dela, entre maridos enganados e marinheiros espoliados, revela um criticismo, realmente notável para o tempo e a circunstância...

E tudo isto, numa unidade dramática admirável, que valoriza o espetáculo e realça a excelente unificação dos textos de Gil Vicente neste texto final, concebido e executado por João Mota e por um grupo também excelente de atores. E tudo isto mostra a extraordinária qualidade e atualidade de Gil Vicente...!

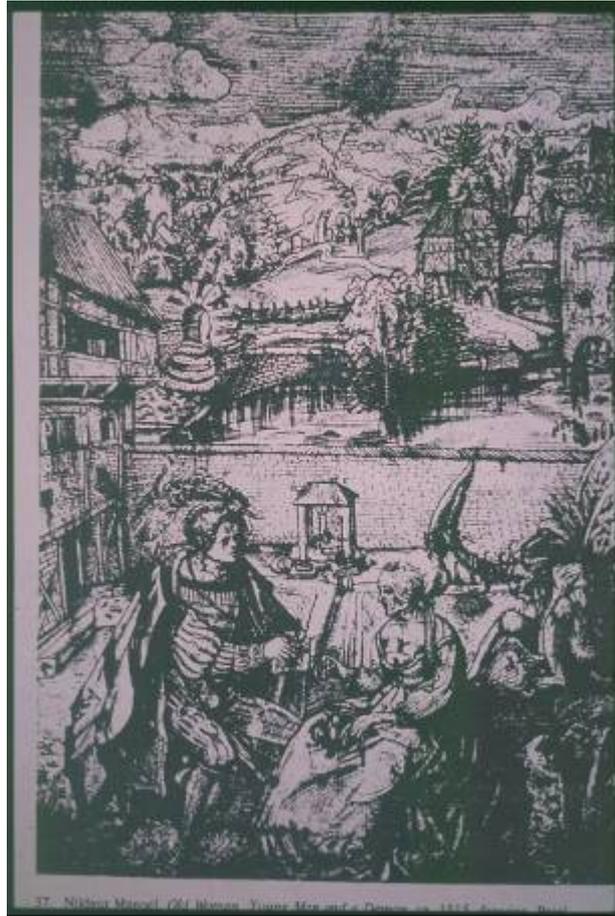


Fotografias de ensaio © Filipe Ferreira

A APRESENTAÇÃO DA FARSA

POR CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

"A rubrica introdutória de *O Velho da Horta* detém-se na formulação, sumária mas rigorosa, do seu argumento e, não se limitando a registar a situação inicial, informa desde logo o leitor do desfecho da intriga e do destino das personagens principais: ruína do Velho, castigo da Alcoviteira, casamento da Moça. Nela se inclui também informação relativa ao ano de apresentação desta farsa, uma das primeiras compostas por Gil Vicente, provavelmente a segunda, precedida apenas por *Índia*. Quanto à ocasião precisa e às circunstâncias concretas dessa representação, nada é dito a não ser a presença de D. Manuel I. Mas, se forem tidas em conta algumas referências temporais passíveis de uma leitura extratextual tendente à assimilação do tempo em que se situa a acção e do tempo em que se situam os espectadores, parece admissível localizar o espectáculo na primavera de 1512. E, sabendo-se que à farsa, na sua vocação essencialmente lúdica, cabe a possibilidade de denunciar, com recurso à ironia ou à sátira, os aspectos negativos do mundo e dos que o povoam, não é difícil imaginar que ela tenha animado um dos famosos serões da corte daquele rei. Nem que, a ter sido assim, o público tenha incluído todos os nobres referidos no interior do texto, na ladainha da Alcoviteira que, jogando com um conhecimento comum a autor e espectadores e apostando numa cumplicidade hoje impossível, terá constituído então motivo de particular interesse. É nítido o comprazimento do autor na construção de uma distância que acaba por redundar em proximidade: **na caricatura do velho burguês enamorado reflecte-se, como num espelho, a imagem dos cortesãos**, que, pelo menos na poesia que compõem, proclamam amores igualmente deslocados e serôdios. Através da personagem exterior ao espaço da corte, Vicente visa esse espaço, apela ao bom senso e procura talvez exercer sobre os que nele se integram uma acção moralizadora.



Velha, Jovem e Demónio,
Niklaus Manuel, Basileia, 1515 (gravura)

A ENTRADA DAS PERSONAGENS EM CENA

O Velho, figura central cujos ridículos aqui são sublinhados, dá, com a sua entrada, início à representação e será, até final, presença constante no espaço cénico, dialogando com quantos, em sucessivas aparições, desfilam perante os espectadores e com ele partilham, temporariamente, esse mesmo espaço - a Moça, o Parvo, a Mocinha e até, em moldes algo diferentes, o Alcaide e os Beleuins. Um **persistente jogo de contrastes, sempre adaptado a cada novo quadro, revela vários tipos e alguns caracteres.** Entre os primeiros, avulta, naturalmente, o que ganha corpo no protagonista: Fernand'Eanes é o amante tardio, presa fácil de uma fraqueza que não reconhece e o expõe a riscos e risos insuspeitados; a sua figura é integralmente edificada sobre um traço de carácter que se mantém inalterado até aos momentos finais da farsa e que, condicionando todo o seu comportamento, obsta à menor evolução. Entre os segundos, distingue-se a Moça, personalidade forte, marcada por uma visão realista do mundo e capaz de se adaptar às circunstâncias com que é confrontada sem nunca deixar de assumir, em total consciência, a sua individualidade.

A MORAL

O Velho da Horta não é isento de uma intenção moralizadora, enfatizada pelo casamento feliz da jovem e pela tomada de consciência final do protagonista - que prefigura a reposição da ordem temporariamente perturbada por um amor fantasioso -, não é decerto por acaso que, na sua última intervenção, o Velho reencontra nesse mesmo eixo semântico a expressão adequada à sua recuperada lucidez, quando retrospectivamente analisa o comportamento louco em que incorrera.



Aristóteles e Filis (gravura).

O FIM DA REPRESENTAÇÃO

Ao contrário do que se passa num considerável número de outros autos, não há aqui qualquer rubrica final, indicadora dos sinais que marcam perante os espectadores o termo da representação. Não se alude sequer à saída de cena dos intervenientes no último quadr. A farsa parece esgotar-se no discurso de pendor reflexivo e moralista assumido pelo Velho, tardiamente despertado do sonho e devolvido à realidade, feita agora de solidão e ruína.

Esse discurso derradeiro do protagonista introduz uma nota de inesperada gravidade, contrastante com o tom ligeiro que dominava as cenas anteriores e que é, afinal, próprio da forma teatral aqui praticada. A inflexão que então se verifica nos registos discursivo e dramático confere a *Velho* um toque de originalidade, mercedor de alguma atenção.

Nascida, segundo tudo leva a crer, da dramatização de pequenas narrativas de sabor popular e acentuada comicidade, **a farsa não é nunca sinónimo de riso pelo riso. Invariavelmente empenhada na apresentação de situações, instituições ou personagens passíveis de censura e, enveredando, para as apresentar, pelos caminhos do cómico, sublinha sempre o que nelas há de risível.** O eco primeiro que no espectador espera encontrar é, pois, o riso. Mas, de regra, o riso imediato abre, discretamente, as portas à reflexão que, a seu tempo, chegará também, estimulada por uma representação de fundo realista, convite implícito - mas irrecusável - a uma nova avaliação do mundo.

Em *O Velho da Horta*, ao mesmo tempo que o registo cómico se dilui nas estrofes finais, torna-se mais directo o convite à reflexão: Fernand'Eanes pondera o seu comportamento, lamenta a cegueira e ingenuidade passadas e, arrependido, anseia pela morte libertadora; as suas palavras incitam o espectador a analisar também os aspectos essenciais da história que perante os seus olhos se representou, mas, mais do que isso, sendo elas próprias expressão de idêntico investimento analítico, determinam o sentido em que deverá orientar-se essa nova reflexão, certamente decalcada da do protagonista, que entretanto se transformou numa espécie de duplo do espectador. De facto, a mudança operada *in extremis* no Velho permite-lhe uma objectividade antes impossível na análise que acaba por fazer: a recuperação do siso temporariamente perdido equivale ao estabelecimento da distância necessária à avaliação correcta do que lhe aconteceu; aquele que antes, por demasiado próximo, se mostrava incapaz de ver revela agora a sua capacidade de visão."

Velho, Lisboa, Quimera, 1991.

A PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO

POR NOÉMIO RAMOS

"Toda a acção da peça decorre no *pátio Belvedere*, conhecido por *hortulus* ou *viridarium*, em 1 de Novembro 1512. O pátio denominado Pátio das Estátuas, que hoje se conhece por *Pátio Octagonal* (planta quadrada com os vértices cortados, que formam mais quatro lados, bem mais pequenos que os do quadrado base), era um pequeno jardim (hoje ladrilhado) no pátio interior do palácio de Inocêncio VIII (Papa 1484 - 1492), o Palácio Belvedere, então residência papal. No pátio ladrilhado ainda se encontra a tradicional *fonte* no seu centro, desconhecemos se na sua forma original, que serviria também de bebedouro para os cavalos. (...)

Nas próprias cenas do Auto, embora o texto da peça de que dispomos o não refira, poderão encontrar-se várias pessoas (muitos figurantes) pelo jardim, apreciando as plantas de cheiro e as primeiras estátuas do Museu: o Apolo de Belvedere, o Lacoonte, etc.. (...)

A acção da peça inicia-se logo após o momento em que se acabou de celebrar a missa dita pelo Papa na Capela Sistina, e a cerimónia inaugural da apresentação pública da pintura de Miguel Ângelo na abóbada. A introdução - até ao verso 29 (seriam 30, um dos versos foi cortado pela censura) - é a apresentação do protagonista, a personagem principal, o Velho que figura o Papa Júlio II. Este apresenta-se em cena, na manhã de 1 de Novembro de 1512 como um santo homem rezando um pai-nosso enquanto aprecia as estátuas (simbolizando a missa acabada de celebrar). A oração, modificada, *figura* ainda uma *explicação* do latim de igreja usado e as preocupações pessoais de Júlio II que se dirige rezando à estátua de Apolo.

A confirmar a data de representação da peça está a paródia de Gil Vicente à *ladainha tradicional* a Todos-os-Santos da Alcoviteira: a *todos santos marteirados*.

ASPECTOS FORMAIS DO TEXTO DA PEÇA

"A estrutura do texto da peça é simples, Gil Vicente segue as recomendações de Aristóteles quando à forma do texto, sublinhe-se que também no que diz respeito ao verso: na sua métrica, ao contrário da epopeia, o *drama* deve seguir o ritmo normal da língua falada num diálogo, e por isso, na língua portuguesa o *verso mais coloquial*, que melhor podia corresponder ao *jâmbico* grego, seria, para o autor dos autos, a *redondilha maior*, quebrada quando necessário para assim melhor evidenciar as rimas, sublinhando diferentes ritmos nos diálogos. Todavia, estes aspectos - do texto e suas formas - dirão mais respeito à *dicção* e em certa medida à *elocução*, e pouco ou nada interferem com a estrutura da peça - com a estrutura de uma *obra dramática* - embora tenham alguma importância na sua forma global e em muitas particularidades da obra.

No início o prólogo é composto por seis quintilhas em redondilha maior com uma rima **abaab**. De resto, com a exceção de dois casos, todo o restante texto da peça é composto por *enlaces* (coplas) de duas estrofes, uma quadra com a rima **abba** e uma sextilha com o primeiro e o sexto verso quebrados e com a rima **aabaab**.



Fotografia de ensaio © Filipe Ferreira

ESTRUTURA DA PEÇA

O *Auto do Velho da Horta* divide-se em duas partes, mas antes há um prólogo que antecede a entrada da Moça. E com a entrada desta inicia-se a **primeira parte** que vai terminar com o primeiro canto do Velho (versos 370 a 374), dando lugar a um curto intervalo, após o qual se dá início à **segunda parte**: estando o Velho presente, como no início do Auto, em apreciação daquelas obras de Arte oferecidas por si ao Museu do Vaticano, entra a Alcoviteira para observar e desenhar as estátuas, são as suas rezas e adorações. Esta segunda parte vai terminar com a prisão da Alcoviteira pelo Alcaide e a lamentação do Velho (até ao verso 712). Por fim, tem lugar como que um reinício da peça, o que constitui o **êxodo**, uma curta acção que, ainda do mesmo modo que as outras partes, começa com a entrada da Mocinha no Jardim estando o Velho na sua apreciação habitual das estátuas, mais uma vez, sublinhamos, repetindo o início da acção da peça.



Fotografia de ensaio © Filipe Ferreira

Gil Vicente, o Velho da Horta - de Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura, Lisboa, Faro, Inês Ramos Editor, 2010.

ENGANOS E DESENGANOS EM GIL VICENTE

POR MARGARIDA GIL DOS REIS

**"O maior risco da vida
e mais perigoso, é amar;
que morrer é acabar,
e amor não tem saída."**

O Velho da horta, Gil Vicente

"Em Amor não há senão enganos."

Sonetos, Luís Vaz de Camões

Muito haverá a dizer sobre a obra multifacetada de Gil Vicente. Precursor de Lope de Vega, de Shakespeare e de Molière, na obra de Gil Vicente encontramos, como num rico museu, várias personagens - os pastores, as ciganas, as alcoviteiras, os juizes e os médicos, o poeta cortês, o velho apaixonado, os padres, os frades, entre muitas outras - que fazem dela uma obra polifónica. Apresentada em 1512, *O Velho da horta* enriquece esta galeria de figuras vicentinas de forma mordaz e divertida. O tema é, pois, o do velho apaixonado, que anda a tratar da sua horta. Uma jovem vem ali para colher "cheiros para a panela". O velho corteja-a e ela resiste. A alcoviteira Branca Gil, vendo nele uma presa fácil, consegue extorquir-lhe todo o dinheiro que pode levando-o a acreditar que lhe abrirá caminho até ao coração da jovem. Mas um alcaide prende Branca Gil, que será vergastada como merece. E o velho vem a saber que a rapariga por quem está apaixonado já se casara com um "noivo moço" que "não tirava os olhos dela". O espetáculo *Gil Vicente na horta* parte desta história de ilusões e desilusões para, qual *mise en abîme*, nos fazer mergulhar no universo do dramaturgo português. A determinada altura da ação, o



Fotografia de ensaio © Filipe Ferreira

Velho rende-se ao sonho-pesadelo e o espectador é transportado para um outro plano, onde se vão cruzando, como num desfile de máscaras, sucessivas histórias vicentinas. O que será talvez curioso e estimulante é o tentarmos encontrar um fio condutor que una os vários retalhos de farsas de Gil Vicente. O galanteio amoroso do Velho remete-nos para a linguagem do amor. O tema do galanteio é efectivamente significativo na obra de Gil Vicente e transversal à sua obra - o casamento, a escolha do marido, o desencontro amoroso são tópicos centrais e factores da situação dramática de muitas das suas peças. *Floresta de Enganos*, *Farsa de Inês Pereira*, *Auto da Índia*, *Auto da Feira* ou ainda *Inverno e Verão* merecem uma atenção especial a este propósito. A linguagem do galanteio tipicamente cortês que é utilizada nestas obras faz parte de um trabalho da cultura poética da corte, como sucede, aliás, no *Cancioneiro Geral*. Mas mais interessante ainda será analisarmos a construção dos vários textos a partir do tópico do engano/desengano. Já dizia Platão que "tudo aquilo que engana parece libertar um encanto". E, justamente, Gil Vicente utiliza com frequência na sua obra este jogo de ocultação/desocultação. Senão, vejamos. No *Auto da Índia*, uma das peças evocadas neste sonho-pesadelo, Gil Vicente põe a descoberto os devaneios de uma mulher cujo marido embarcou na carreira da Índia em busca de fortuna. Para além de qualquer crítica à pátria subjacente a este texto, estamos novamente perante o tópico do engano e do contraste entre o real e o ideal. Para além da abordagem à questão da expansão ultramarina e a percepção nítida de que nem todas as alterações na sociedade portuguesa seriam positivas (algo expresso sessenta anos mais tarde por Camões, no episódio do 'Velho do Restelo'), o adultério leva ao auge da hipocrisia da Ama que recebe o Marido, mais uma vez, 'enganado'.

De enganos e provações é também feita a viagem que se segue. O *Auto da Barca do Inferno*, um dos autos de moralidade mais conhecidos de Gil Vicente, de onde retiramos a máxima de que seremos sempre julgados por um Anjo e um Diabo, é na realidade um percurso ao longo do qual sofremos muitos 'enganos' e provações. Encontramos aqui a mesma ânsia pela conquista do desconhecido e o esforço heróico da luta com o mar, quer no episódio do Adamastor, n'*os Lusíadas* de Camões, quer no episódio 'O Mostrengo', na segunda parte da *Mensagem* de Fernando Pessoa. Com as suas devidas características, debatem-se os perigos e as dificuldades que se apresentam ao Homem que sente o impulso de conhecer e de descobrir.

Em o *Auto da Alma*, estamos novamente perante uma viagem repleta de obstáculos e enganos: a contaminação, pelo Mal e pelo Bem está outra vez presente, assim como a oposição entre o terreno e o celestial. Gil Vicente aborda aqui o eterno paradigma do destino do homem e da sua errância. A Alma, frágil e permeável a influências que lhe chegam ora do Anjo, ora do Diabo, vai *errando* entre o desejo de vícios e a urgência de virtudes. Este movimento pendular e oscilatório é de uma extrema atualidade, pela forma como Gil Vicente aborda temas intemporais debatidos ainda hoje na sociedade contemporânea. Gil Vicente estaria certamente a par das reflexões moralistas de Erasmo ou Vives



Fotografia de ensaio © Filipe Ferreira

que muito discorreram, por exemplo, sobre a condição da mulher na sociedade. Por isso, talvez, quando trabalha a condição de Inês Pereira, Gil Vicente não hesita em casar de novo a personagem por causa da conduta social. A atuação de Inês Pereira está, assim, subordinada ao mote jocoso 'antes quero asno que me leve que cavalo que me derrube'. Tenha-se, porém, em especial atenção que Inês é a única 'viúva' que se volta a casar no teatro vicentino, já que o autor parece estar aqui mais preocupado em explorar o contraste entre os dois tipos de marido. O olhar crítico vicentino sobre a sociedade vai fechando progressivamente o sonho-pesadelo do Velho. Na fantasia alegórica do *Auto da Lusitânia*, não será por acaso que Gil Vicente tenha dado o nome de Todo o Mundo e Ninguém às personagens principais. Pretendeu com isso fazer humor, caracterizando o rico mercador, cheio de ganância, vaidade, petulância, como se ele representasse a maioria das pessoas na terra (todo o mundo). E atribuindo ao pobre, virtuoso, modesto, o nome de Ninguém, para demonstrar que praticamente ninguém é assim no mundo. Este olhar sobre o seu tempo e as suas raízes culturais continua atual na sociedade de hoje, pois "*que Ninguém busca consciência./ E Todo o Mundo dinheiro.*"

Uma perspectiva tão atual como o olhar crítico sobre a justiça e a corrupção na corte em *Auto da Festa*. A peça contém matéria que seria também potencialmente escandalosa nos dias de hoje - a Verdade é escorraçada da Corte portuguesa. Tal como na *Barca do Inferno*, critica-se o funcionamento da Justiça e a ausência da Verdade. Autêntico repositório de fórmulas vicentinas, apela-se aqui aos valores da humildade e da justiça.

Numa sociedade que parece preferir o engano à verdade, fará todo o sentido apresentar uma peça como o *Auto Pastoril Português*. Aqui, os jogos amorosos entre os pastores são constantes ao longo do auto e invertem-se a todo o momento. No final, a adoração à Virgem Maria e ao Menino mostra que o amor puro da Virgem e do Menino triunfam sobre os amores efêmeros dos mortais. Estes são os mesmos jogos de engano que encontramos, por exemplo, em *Sonho de uma Noite de verão*, de Shakespeare. Será talvez nos enganamentos que se encontra o verdadeiro amor.

Em *Gil Vicente na horta*, tenta-se captar o equilíbrio entre os aspetos negativos do mundo e dos que o habitam e a ironia e a sátira. A caricatura do velho burguês enamorado reflete a imagem dos cortesãos, assim como os amores deslocados. Nas várias peças de Gil Vicente evocadas neste espectáculo, percebemos como Vicente tenta sempre apelar ao bom senso e a uma visão realista do mundo (presente, por exemplo, na personagem da Moça que, adaptando-se às circunstâncias, nunca perde a sua individualidade). A fraqueza do Velho e a sua incapacidade de ser chamado à razão assinalam o *mundo às avessas* sobre o qual

esta farsa se constrói. A intenção moralizadora de Gil Vicente está bem presente nas várias peças evocadas. Ao acordar do sonho, o Velho confronta-se com uma realidade feita de solidão e ruína, concluindo assim que foi vítima dos *enganos* de amor. Arrependido, anseia a chegada da morte libertadora. A nova capacidade de visão do Velho, que analisa objetivamente tudo o que lhe aconteceu, desafia, de algum modo, o espectador a rever-se nesta personagem - cabe agora ao espectador, observador e observado, intuir a lição de vida que se deve retirar desta história.



Fotografias de ensaio © Filipe Ferreira

OS AMORES DESIGUAIS

POR MARIA JOSÉ PALLA



Velho louco beijando rapariguinha,
Lucas van Leyden, Gravura, 1520.

"Os amores desiguais tratam dos amores entre velhos e jovens (*Triunfo do Inverno* [1529], *Velho da Horta* [1512]).

Tema condenado na época e tratado também na *Nave dos Loucos* de Brant. Existe uma abundante iconografia respeitante à questão. Na obra de Erasmo e na literatura da época os amores de velhos por jovens são menos condenados do que o contrário. De qualquer modo a velhice é quase um pecado e os velhos são sempre descritos com muito realismo e pejorativamente.

A juventude está do lado do bem enquanto que a velhice é obra do diabo.

Na obra de Gil Vicente encontramos os dois temas. Dois velhos estão apaixonados por moças (*Velho da Horta* e *Floresta de Enganos*) e duas velhas estão enamoradas por jovens (*Triunfo do Inverno* e *Auto da Festa*).

A Moça do *Velho da Horta* brinca com o Velho: *Já perto sóis de morrer/ donde nasceu esta sandice/ que, quanto mais na velhice/amais, os velhos, viver?* E na *Floresta de Enganos* o Doutor queixa-se à Moça: *ya hice sessenta e seis/ mi tiempo es pasado.*

No *Triunfo do Inverno* a cena em que a velha tem de subir a montanha para se casar com o jovem, corresponde à luta do Inverno contra o Verão. Diz a Velha: *eu desejo ser casada/ com um mancebo solteiro/ filho do prior de Aveiro/ e eu sua namorada/ e o moço sapateiro.* E Brisco diz: *Que sóis bem corcovada!"*

Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n.º 9,
Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp. 281-297.



Fotografias de ensaio © Filipe Ferreira

SOLTEIRAS E CASADAS EM GIL VICENTE

POR JORGE A. OSÓRIO



Pieter Brueghel o Jovem, *Velho Gaiteiro*.

"O levantamento das figuras femininas nas peças de Gil Vicente já foi feito. Excluindo a figura da Virgem (mas devemos ter sempre presente a forte componente mariânica da espiritualidade vicentina) e das Fadas (atentemos que não há santas, nem santos), as figuras femininas quase poderiam ser agrupadas em dois conjuntos: de um lado aquelas que detinham uma clara referência à vida real, como moças, mães, alcoviteiras, ciganas e que coincidem no facto de serem, em regra, figuras de fora da corte, do lá de fora e não do cá de dentro; do outro lado as figuras femininas recrutadas no mundo da fantasia ou do fingimento romanesco, cavaleiresco, fabuloso ou alegórico, perspectivadas dentro do jogo dos convencionalismos de corte e, portanto, mais do cá de dentro do que do lá de fora. Esta distinção tem um significado bastante maior do que pode parecer à primeira vista.

Desenha-se aqui um aspecto que devemos ter presente; é que, foquem-se as mulheres verdadeiras, envolvidas por uma credibilidade social e real mais forte, ainda que tradicional, ou foquem-se as figuras femininas do mundo do fingimento, o pólo que atrai a mulher para o universo teatral vicentino é a ideia do enamoramento, do amor e da sua relação com o casamento.

Uma das imediatas consequências disto está no facto de o dramaturgo ter de recorrer a cenas em que as mulheres são objecto de tentativas de sedução por parte de figuras masculinas, sejam estas jovens fidalgos de condição inferior ou pastores, sejam mesmo velhos ensandecidos pelo amor, exemplos do pecado da luxúria, como o da Horta, que apesar dos seus sessenta anos procura seduzir a Moça, segundo o modelo tradicional do velho enamorado. (...)

A presença de mulheres na condição de solteiras ou de casadas é lateral, na medida em que não são agentes centrais da acção desenvolvida em cena. Participam dela em momentos, a par de outras figuras, ou então são evocadas pela voz de outras, como acontece com as esposas já falecidas do Lavrador em Cidade de Coimbra e do Viúvo na «comédia» deste nome, ou, sendo ainda vivas, pelo Compadre nesta mesma «comédia», pelo Clérigo no Clérigo da Beira ou pela Velha «mulher do Velho» no *Velho da Horta* (I, 214). (...)

As figuras de mulheres construídas de forma mais verosímil em termos de recorte social, isto é, desenhadas com elementos mais realistas na medida em que surgem mais próximas de uma realidade social que as identificava como representantes de um mundo convencionalmente diferente do da corte, tinham, por consequência, um papel adjuvante; eram propiciadoras de condições mais visíveis, porque mais destacadas em cena e, portanto, mais patentes aos olhos e aos ouvidos dos assistentes, graças às quais a figura do Escudeiro saía fortemente avivada, pela negativa, nesse contexto criado em cena.

Mas se o estado de solteira merece da parte de Gil Vicente uma utilização bastante impressiva, já que algumas das figuras mais bem conseguidas do seu teatro são precisamente as moças solteiras – embora haja que não as reduzir ao modelo da moça que se rebela contra a prisão dentro de casa, amarrada às tarefas caseiras, como exemplifica a Moça no *Velho da Horta*, claramente virtuosa por contraste com a lascívia do velho que a requer de amores –, já é muito menos frequente a apresentação em cena da mulher casada juntamente com o marido. Deixando de lado os casos já referidos dos casais harmoniosos – na «tragicomédia» de *D. Duardos*, que é uma peça de ficção cavaleiresca, e no *Auto da Lusitânia*, onde intenção panegírica do casal régio, no momento do nascimento de um dos «desejados» filhos para herdeiro do trono, é mais do que evidente – quando tal sucede, o autor revela um duplo procedimento: ou evoca de forma positiva a mulher casada já falecida, como faz pela boca do fidalgo viúvo

disfarçado de «muito nobre Lavrador» na Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra, ou quando, na *Comédia do Viúvo*, este contrapõe a lembrança da esposa já desaparecida às lamentações de um Compadre que tinha a sua ainda viva, para mal dos seus pecados; ou então recorre à presentificação diante da assistência dos desabafos dos maridos sobre as mulheres e destas sobre eles, como acontece no *Auto da Feira*, com a alteração entre a Ferreiro e a Forneira, no diálogo entre a Velha e o Velho na farsa da Horta. Em qualquer dos casos, o balanço não era muito favorável à mulher; mas esses eram os tempos e os seus modos de pensar."

Península. Revista de Estudos Ibéricos, 2005, pp. 113-136.



Fotografia de ensaio © Filipe Ferreira

SUGESTÃO DE ATIVIDADES

TAREFAS A DESENVOLVER COM OS ALUNOS

DEBATER

- Propor aos alunos uma discussão sobre o amor impossível desta peça e a sua adequação aos dias de hoje.
- Debater com os alunos a (in)capacidade de *ver*, na personagem do Velho, e a sua evolução ao longo da peça.
- Identificar com os alunos as várias peças de Gil Vicente presentes no sonho-pesadelo do Velho.

VER

- Refletir sobre o tema desta peça de Gil Vicente - os amores desiguais - a partir da análise das várias imagens inseridas neste dossier.

ANALISAR

*Velho - Ó minha alma e minha dor
quem vos tivesse furtada.*

*Moça - Que prazer.
Quem vos isso ouvir dizer
cuidará que estais vós vivo
ou que soes pera viver.*

*Velho - Vivo nam no quero ser
mas cativo.*

- Analisar de que forma o diálogo entre a Moça e o Velho mostra a inadequação de um amor insistentemente declarado.

- Desafiar os alunos a encontrar no texto exemplos de alguns *topoi* da lírica amorosa, como a perda de apetite do Velho, a recusa de alimento ou o anseio da morte.

COMPARAR

- Comparar a figura da Alcoviteira deste Auto com outras peças de Gil Vicente, traçando-lhe as principais características: a prosápia, o engano, a dissimulação, o desrespeito pelo poder, a arrogância.

- Propor aos alunos que identifiquem semelhanças entre personagens de *O Velho da Horta* e outra peça de Gil Vicente.

- Após a leitura dos seguintes poemas, analisar com os alunos a transversalidade do *topos* da lírica palaciana presente no *Velho da Horta*, o da incompatibilidade entre amor e razão.

*Meu amor tanto vos quero,
que deseja o coração
mil cousas contra a razão.
Porque, se vos não quisesse,
como poderia ter
desejo que me viesse
do que nunca pode ser?
Mas conquanto desespero,
e em mim tanta afeição,
que deseja o coração.*

(Aires Teles)

*Entre mim mesmo e mim
não sei que se ergueu
que tão meu inimigo sou.
Uns tempos com grande engano
vivi eu mesmo comigo,
agora no maior perigo
se me descobre maior dano.
Caro custa um desengano,*

*embora este não me tenha matado
quão caro que me custou!
De mim me sou feito outro,
entre o cuidado e cuidado
está um mal derramado,
que por mal grande me veio.
Nova dor, novo receio
foi este que me tomou,
assim me tem, assim estou.*

(Bernardim Ribeiro)

REPRESENTAR

- Propor aos alunos a representação de um novo desfecho para a peça de Gil Vicente.

EQUIPA TEATRO NACIONAL D. MARIA II, E.P.E.

direção artística **JOÃO MOTA**

conselho de administração **CARLOS VARGAS, ANTÓNIO PIGNATELLI, SANDRA SIMÕES**

secretariado **CONCEIÇÃO LUCAS**

motorista **RICARDO COSTA**

atores **JOÃO GROSSO, JOSÉ NEVES, LÚCIA MARIA, MANUEL COELHO, MARIA AMÉLIA MATTA, PAULA MORA**

direção de produção **CARLA RUIZ, MANUELA SÁ PEREIRA, RITA FORJAZ**

direção de cena **ANDRÉ PATO, CARLOS FREITAS, ISABEL INÁCIO, MANUEL GUICHO, PAULA MARTINS, PEDRO LEITE**

auxiliar de camarim **PAULA MIRANDA**

pontos **CRISTINA VIDAL, JOÃO COELHO**

guarda-roupa **ALDINA SEMEDO, GRAÇA CUNHA**

direção técnica **JOSÉ CARLOS NASCIMENTO, ERIC DA COSTA, VERA AZEVEDO**

maquinaria e mecânica de cena **VÍTOR GAMEIRO, JORGE AGUIAR, MARCO RIBEIRO, PAULO BRITO, NUNO COSTA, RUI CARVALHEIRA**

iluminação **JOÃO DE ALMEIDA, DANIEL VARELA, FELICIANO BRANCO, LUÍS LOPES, PEDRO ALVES**

som / audiovisual **RUI DÂMASO, PEDRO COSTA, SÉRGIO HENRIQUES**

manutenção técnica **MANUEL BEITO, MIGUEL CARRETO**

motorista **CARLOS LUÍS**

direção de comunicação e imagem **RAQUEL GUIMARÃES, MARIA JOÃO SANTOS**

assessoria de imprensa **JOÃO PEDRO AMARAL**

produção de conteúdos **MARGARIDA GIL DOS REIS**

design gráfico **FRANCISCO ELIAS, MARGARIDA KOL**

direção administrativa e financeira **CARLOS SILVA, EULÁLIA RIBEIRO, ISABEL ESTEVENS**

controlo de gestão **MARGARIDA GUERREIRO**

tesouraria **IVONE PAIVA E PONA**

recursos humanos **ANTÓNIO MONTEIRO, MADALENA DOMINGUES**

direção de manutenção **SUSANA COSTA, ALBERTINA PATRÍCIO**

manutenção geral **CARLOS HENRIQUES, LUÍS SOUTA, RAUL REBELO**

informática **NUNO VIANA**

técnicas de limpeza **ANA PAULA COSTA, CARLA TORRES, LUZIA MESQUITA, SOCORRO SILVA**

vigilância **GRUPO 8**

direção de relações externas e frente de casa **ANA ASCENSÃO, CARLOS MARTINS, DEOLINDA MENDES, FERNANDA LIMA**

bilheteira **RUI JORGE, CARLA CEREJO, NUNO FERREIRA**

recepção **DELFINA PINTO, ISABEL CAMPOS, LURDES FONSECA, PAULA LEAL**

assistência de sala **COMPLET'ARTE**

direção de documentação e património **CRISTINA FARIA, RITA CARPINHA**

livraria **MARIA SOUSA**

biblioteca | arquivo **ANA CATARINA PEREIRA, RICARDO CABAÇA**



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

