



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

POESIA E DRAMATURGIA

POPULARES

NO SÉCULO XVI — BALTASAR DIAS

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA
Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

ALBERTO FIGUEIRA GOMES

Poesia e
Dramaturgia populares
no século XVI
— Baltasar Dias —



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Poesia e Dramaturgia Populares
no Século XVI — Baltasar Dias**

Biblioteca Breve / Volume 77

1.^a edição — 1983

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

A. Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luís Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
Rua Nova da Trindade, 20-A

Março 1983

ÍNDICE

I / A ARTE DO VULGO.....	6
1. — O Romantismo e o Cancioneiro Popular	6
2. — Conceito e preconceito	8
3. — Cultura erudita e cultura popular	13
II / GIL VICENTE E A ESCOLA VICENTINA.....	17
1. — Tradições e fontes de inspiração.....	18
2. — A Comédia nacional	20
3. — A Escola Vicentina.....	25
III / «O POETA CEGO DA YLHA DA MADEIRA»	39
1. — Dados biográficos.....	39
2. — O alvará de Privilégio de 1537	41
3. — O seu tempo — uma época de mudança.....	43
4. — Raízes culturais	46
5. — O cego e as folhas volantes	51
6. — O poeta lírico e cristão.....	55
7. — A sátira e a crítica social.....	67
8. — Corros, pátios e praças.....	70
9. — As duas Censuras	76
IV / O QUE O POETA ESCREVEU E O QUE CHEGOU ATÉ AOS NOSSOS DIAS.....	81
1. — Autos de Devoção	81
2. — Romances	123
3. — Trovas.....	137
4. — Obras desaparecidas	142
EXCERTOS DAS OBRAS DE BALTASAR DIAS	146
NOTAS.....	177
BIBLIOGRAFIA.....	182
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES.....	186

I / A ARTE DO VULGO

Deve-se, em grande parte, a Garrett o ter despertado a alma e a sensibilidade dos portugueses, então de certo modo presos ao formalismo dos Arcades, para a beleza simples e a naturalidade dos romances populares, quando, propositadamente deu à estampa o seu *Romanceiro*, após feliz tentativa experimental com *Adoçinda*, que viria acordar-lhe o ânimo para o estudo de um aspecto esquecido da nossa literatura.

1. — *O Romantismo e o Cancioneiro Popular*

É, com efeito, a partir de Almeida Garrett que a consciência nacional, voltando-se para o panorama das letras pátrias, se digna incluir, desde então, a participação popular num consenso geral de literatura, em que diversas fontes e afluentes concorrerão para um mesmo e inseparável caudal.

O exílio, talvez, fizera-lhe ver que uns tantos literatos enfatuados, com quem Garrett se cruzara na pátria, e deles apenas recebera provas de mesquinhez e, até, traições, mereciam, com os seus fumos de ténue cultura, muito menos que esse povo simples e sacrificado, essa

camada social minimizada, que sabia apesar de tudo cantar, nas horas tristes e repetir histórias aprendidas ao colo materno, desde os começos da nacionalidade.

O autor de *Folhas Caídas* considerava mesmo imprescindível, para um estudo sério da nossa literatura, conhecer as primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as lendas em prosa, as fábulas e as superstições antigas, e até as anedotas e os provérbios. E sublinhava com ênfase e energia que «o tom e o espírito verdadeiro português, esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros»¹.

Ao referir-se a tema que lhe era particularmente caro, como este, assumia uma atitude profética, sem deixar de ser política: «Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os príncipes deixaram de ser, nem podem ser Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua; querem ir como Eurípedes e Sófocles solicitar na praça os sufrágios populares, não como Horácio e Vergílio cortejar no paço as simpatias de reais corações...» «Os sonetos e os madrigais eram para as assembleias perfumadas dessas damas que pagavam versos a sorrisos; — e era talvez a melhor e mais segura letra que se vencia na carteira do poeta. Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado, mais substancial: é povo, quer verdade.»

²

Ao mesmo tempo, dirigindo-se aos eruditos — ou pretensos eruditos — admoesta-os pelo uso constante de uma linguagem empolada, e recomenda-lhes que

empreguem no romance, no drama, na novela, a expressão natural e «o povo há-de aplaudir, porque entende; é preciso entender para apreciar e gostar».

Aqui, Garrett, concedia à compreensão, no seu grau mais simples, a legitimidade de uma selecção que teria necessariamente que apoiar-se no *conhecer* ou *não conhecer* por parte da camada inculta. Era generoso e simultaneamente, objectivo, quando estava em causa o povo.

Certamente que para conseguir extrair desta «arte do vulgo» toda a beleza misteriosa que lhe está contida, é preciso, antes do mais, num decisivo movimento interior, amar as coisas simples e deixar à porta da entrada das especulações as subtilezas e, às vezes, as bugigangas de linguagem com que se enfeitam palacianos de todas as escolas e de todas as épocas — isto sem deixar de usar do maior zelo no tratamento de tudo quanto diz respeito à língua.

E não só amar as coisas simples, mas vê-las concretamente enquadradas no seu meio próprio e natural, como manifestações de vida e de quanto, no homem, exprime e respira os seus desejos, inquietações, lutas e propósitos.

2. — *Conceito e preconceito*

Esse divórcio entre arte palaciana e arte do vulgo vinha de longe e pode bem dizer-se, nasce, não tanto sob o signo de uma intencional divisão política de classes, mas quando se começa a fazer sentir a indiscutível presença da experiência e do estudo, que dão sentido e vigor à própria nacionalidade, ao calor do pensamento e das ideias construtivas e ordenadas.

É, todavia, de uma parcial apreensão do problema, que pode nascer uma definição depreciativa quanto ao «vulgo», aliás, compreensível, adentro dos conceitos consagrados na época.

Assim, veremos nos primórdios do séc. XIII, Martim Soares manifestar certo desprezo pela poesia do vulgo, ao censurar um seu «confrade, porque os cantares deste interessam o público popular e não o público dos trovadores e das damas»³. Ainda no mesmo século, Afonso X, o Sábio (1221-1284), acusará de *vil* a arte dos jograis, que «por ruas e praças» ganhavam «desonradamente dinheiro»⁴.

E, logo no século XV, Don Iñigo Lopez de Mendoza (1398-1458), Marquês de Santillana, numa carta dirigida ao condestável D. Pedro, chama «ínfimos» a quantos fazem versos para o povo: «Ínfimos son aquellos que sin ningun orden, regla nin cuento hacen estos romances e cantares de que as gentes de baxa e servil condición se alegran.»⁵

«Sublimes, sim, só os que escreviam em grego e latim», comenta com certa ironia amarga Viegas Guerreiro, num estudo sobre a literatura popular portuguesa, e, nomeadamente, sobre a época a que nos vimos a referir⁶.

Sá de Miranda e António Ferreira, nos alvares da primavera renascentista, usarão até de termos duros para condenar a intromissão da trova popular, tendo evidentemente em mira renovar as letras pátrias, já libertas, então, do velho latim de notário, em ordem ao campo promissor das novas medidas italianas.

Um largo ciclo de silêncio sobre a «arte do vulgo» se registará na linha evolutiva da literatura portuguesa, através das diversas escolas que se seguem ao

Renascimento, até que o Romantismo vem chamar a atenção para a injustiça desse olvido, e fá-lo pela mão generosa do introdutor da Escola em Portugal. Foi no exílio, como se sabe, que Garrett gizou um plano, cujo objectivo era exumar todo um precioso espólio literário popular que jazia, injustamente, no esquecimento.

Ele próprio recorda, com saudade, as «xácaras e romances populares de maravilhas e encantamentos, de lindas princesas, de galantes e esforçados cavaleiros» que, em pequeno, lhe cantavam a velha Brígida e a boa ama Rosa de Lima e em nada as achava inferiores às novelas poéticas de Walter Scott e às baladas de Burger e Burns ⁷.

E dá corpo, por fim, ao seu ambicioso plano, reunindo textos de tradição oral e escrita no seu *Romanceiro*, composições que, não obstante as modificações sucessivas a que foram sujeitas, constituem um inestimável manancial da inspiração popular, no que esta tem de mais vivo, original e espontâneo.

Estava, deste modo, lançado o primeiro movimento de recuperação — chamemos-lhe assim — de uma literatura que, no decorrer dos tempos, fora apodada de ínfima e, por isso mesmo, relegada para plano inferior — condenação que daria lugar a não ter sido, pois, devidamente avaliada nem merecedora de estudo por parte de inúmeros autores da história da literatura portuguesa. Não, assim, quanto a Teófilo Braga, que, também, como Garret, arrimado a uma ideologia política de larga audiência popular, se propôs, com a maior dignidade, limpar a face da tradição literária popular, manchada das acusações dos Santillanas e dos

Soropitas magníficos nos seus pruridos de metro e de exigências estilísticas.

«Toda a literatura não pode ser outra coisa se não a expressão do génio nacional» — escreve Teófilo em 1872. Mas já em 1867 se propusera «continuar a obra de Garrett e completá-la para o resultado final de acordar o sentimento da raça e a consciência da nacionalidade». Tal como Garrett, Teófilo Braga, em face de património tão variado e rico, admira-se que o silêncio tenha ingloriamente caído sobre a literatura popular e vibra de indignação porque, justamente, supõe nesse olvido um propósito de animosidade dos poderosos e dos senhores, contra os humildes, num processo que visa, afinal, impedir o normal acesso do povo ao poder. A Teófilo Braga deve-se uma preciosa achega para o estudo do *Cancioneiro*, sobretudo nas suas raízes populares, e, certamente, não menos valioso contributo para uma análise profunda e objectiva da obra de Gil Vicente e da Escola Vicentina.

O seu pendor — que é mesmo tese objectivada na sua obra — para colocar a acção popular e a participação do povo no começo e na realização de todos os empreendimentos decisivos — desde o lançamento de uma escola poética até à construção das grandes catedrais medievais — deu lugar a uma certa controvérsia, além de que se pretendeu pôr em causa certas interpretações eivadas de alguma influência ideológica.

Seja como for, Teófilo Braga em nada fica diminuído com suas opiniões, talvez demasiado apaixonadas, nesse campo dos seus trabalhos de investigação, se tivermos em conta o extraordinário volume e indiscutível importância da sua obra — que, para muitos, serviu de

ponto de arranque — em grande parte votada ao estudo das melhores fontes de inspiração poética do povo e, portanto, numa linha ideológica do que se deve entender por história da cultura nacional. A importância que Teófilo concedera, por exemplo, à Escola Vicentina, em face da inegável influência exercida junto das camadas populares, não seria perfilhada, por igual, por outros autores e, alguns, de grande craveira mental.

Fidelino de Figueiredo — indiscutivelmente uma autoridade no campo da história da literatura — põe de parte, não por *desinteressante*, mas, por estranha ao seu propósito, a literatura popular anónima que oralmente circulou e não apresentou cunho de individualidade ⁸. «Fará apenas», diz, «referências à literatura culta, pessoal, assinada», reveladora de individualidade típica, característica, pois «o folclore não podia fornecer elementos para estudos sobre a psicologia do carácter e para apreciações estéticas» ⁹.

Com visão menos severa, Aubrey Bell dirá no *Apêndice* da sua *Literatura Portuguesa*: «Ao lado da literatura propriamente dita tem existido sempre em Portugal uma literatura do povo. A poesia, até, antes de começar a ser escrita, vivia, nos lábios do povo, nas canções das mulheres. Esta literatura popular, por vezes, quase se confundia com a literatura escrita, como nas canções encadeadas do século XIII. Foi ela que deu brilho e encanto à obra de Gil Vicente e, mais tarde, a algumas das poesias líricas de Camões.» ¹⁰

Aqui põe-se, com alguma pertinência, visto que vamos adiante falar de um «fazedor de autos» para o povo, a velha questão: — Que se pode entender por literatura erudita e literatura popular?

3. — *Cultura erudita e cultura popular*

Evidentemente que temos de usar de prudência e de muita imparcialidade na consideração ou aceitação literal de teses tão opostas entre si: as que atribuem às raízes populares a origem de todas as fontes culturais; e as que olham para aquelas com muita reserva e consignam tão-somente à erudição a razão de ser da formação de uma consciência nacional. Desapaixonadamente, confessemos que a simpatia para com um dos campos não pode ser nunca tomada como um desforço ou um despire, porque não se trata de uma mera disputa, nem de uma questão superficial de prioridade e precedências.

Quando se distingue da cultura popular a cultura erudita ou vice-versa, não se entende que se trata de minimizar ou enaltecer uma ou outra. Percorrem caminhos diferentes com um destino semelhante: avançar conscientemente na senda do conhecimento. Na essência da cultura, a qualquer dos níveis, há a experiência. Essa experiência é a própria vida que no-la oferece, e a vida não se esquiva ao homem — indivíduo e membro de uma sociedade — porque é um dom superior aos limites das possibilidades humanas e sociais. Aos bens adquiridos dessa experiência é que uma certa exigência de conceitos e de princípios pode entender apor-lhe uma etiqueta que a distinga, e certamente, que a separe uma da outra: de um lado a erudita, do outro, a popular. Assentemos, pois, e antes do mais, em que a cultura popular e cultura erudita — e, neste caso particular, literatura popular e literatura erudita — não são condutas estanques. Muito pelo contrário, imiscuem-se, com frequência, e servem-se mutuamente do mesmo material, ideias, imagens e

elementos de investigação, conquanto logo se separem, para, mais adiante, se darem de novo as mãos.

Sem necessidade de exemplificar, lembremos, todavia, que, nas origens das canções, no seu lançamento ao plano peninsular, é um rei, Afonso de Castela, que as tece — e logo serão aproveitadas pelo povo, que as repete e as torna verdadeiramente conhecidas, embora com ligeiras alterações, o que, verdadeiramente não as adultera, como de Leite de Vasconcelos receberemos a lição.

Lope de Vega tomará entre as mãos o tema que Baltasar Dias tratou, talvez grosseiramente, em *Retraída la Infanta*, revestindo-o de uma exuberante roupagem e de novas situações dramáticas.

O aproveitamento dos temas tradicionais não envergonha qualquer autor quanto à originalidade nem ao uso que o mesmo possa fazer do trabalho alheio, já tornado comum. Não esqueçamos, a propósito, que «muitos temas shakespearianos são provenientes da tradição popular medieval e que, no final do século XVII, Perrault, nos seus deliciosos contos, tratou aliciantes temas tradicionais»¹¹.

Excluir a audiência do povo, na problemática das origens da cultura portuguesa, nada mais pode dar que uma análise incompleta, porque amputada de membro vital.

O uso de uma possível discriminação em tal campo — mesmo que não tenha sido intencional — corresponderia a um acto que está fora e para além do carácter do português — tão tolerante que realizará no seu próprio sangue um consórcio, a miscigenação, ainda repugnante a muitos povos chamados civilizados.

É indiscutível que o povo só se deixa prender intimamente por temas vivos, aos quais empresta, de imediato, o calor que, possivelmente, nem sempre teria sabido transmitir-lhe, de início, o intelectual, na calma do seu gabinete, no exercício de labor profundo e com o uso de um raciocínio muito apurado, mas, por vezes, divorciado do real.

Veremos, assim, um mesmo tema revestido de elementos rebuscados e simultaneamente despido deles, conforme o ângulo cultural em que foi apreendido. É esta uma das diferenças que caracterizam certa literatura popular em confronto com a erudita. Numa, brilhará iniludivelmente, a ciência — e todas as ciências adquiridas no estudo e na investigação — noutra, se mostrará a própria vida, nua e voluntariosa, mas não isenta de graça e de espontaneidade.

Não é possível, pois, pôr de lado, num estudo sobre a história da literatura portuguesa, esses vates populares que exerceram tão funda influência junto do chamado vulgo e ao lado do qual, através das suas trovas e de cantigas de mal-dizer, louvaram, protestaram, ridicularizaram e rezaram, à maneira de todo o rude filho do povo.

Por outro lado, notemos que os próprios poetas chamados palacianos, quanto mais se identificam com o povo, maior acolhimento e agrado desfrutam: «Os poetas líricos mais eminentes — escreve Leite de Vasconcelos — são também aqueles que mais se aproximam do veio popular, como Bernardim e João de Deus. As cantigas populares oferecem ordinariamente uma extraordinária beleza, o que se deve a serem elas, pela maior parte, antiquíssimas, e terem corrido umas poucas de gerações que, à proporção que as vão

cantando, as vão sempre amoldando aos próprios sentimentos e aperfeiçoando — como um seixo rolado pelas águas que, a pouco e pouco, se tornou mais polido e luzidio.»¹²

Essa inapagável presença da alma popular, nas manifestações de vida intelectual, individual ou colectiva, está profundamente gravada nos campos mais diversos da nossa existência e das nossas actividades — indiscutível realidade marcada pela língua, pelo sangue, pelo pensamento, que sugere a Jacinto do Prado Coelho esta viva e significativa síntese: «Historiografia, relatos de viagens, literatura áulica e de circunstância, paremiologia, letras de fados e canções — eis parte da selva imensa onde valeria a pena pesquisar tópicos, lugares-comuns da elaboração duma ideia de Portugal pelos Portugueses.»¹³

E, decerto, tal objectivo — o da elaboração de «uma ideia de Portugal pelos Portugueses» — não pode ser concebido e atingido sob reservas, pondo de lado origens e centros vitais por demais evidentes e concretos.

II / GIL VICENTE E A ESCOLA VICENTINA

Tendo nascido sob o signo da Idade Média, Gil Vicente não colhe, todavia, totalmente do auto sacramental o que há-de vir a constituir o melhor da sua inspiração e dessa nova técnica que experimentará, ainda vacilante, nas primeiras produções em castelhano, e à qual emprestará asas e independência, como se verá no *Auto da Índia*, e nomeadamente em *Mofina Mendes* e nos *Autos da Alma* e da *Barca do Inferno*, pilares firmes de uma teatrologia original.

Entre o auto simbólico medievo e o novo teatro renascentista, todo voltado para a dignificação do homem pelo predomínio da razão sobre o sentimento, abre-se, em Portugal, um tempo de transição, que talvez se explique pelo tardar da assimilação, entre nós, das novas ideias, dando lugar à revelação de um génio dramático, que por si só, com a sua obra, enche uma época.

Quando Gil Vicente, na tarde de 7 de Junho de 1502 transpôs as portas da câmara da rainha parturiente, mulher segunda de D. Manuel e junto ao leito recitou o seu *Monólogo do Vaqueiro*, lançou-se, na verdade, o alicerce do teatro português.

1. — *Tradição e fontes de inspiração*

Mas antes de Gil Vicente havia já um prenúncio ao nível popular, religioso e cortesanesco, que se pode certamente situar nos primórdios do teatro nacional e na vanguarda do auto vicentino.

Conquanto essas exteriorizações sejam testemunhadas com referências por demais lacónicas, temos, porém, a notícia da sua existência através de citações que aludem à realização de representações cénicas em Portugal. Mas os textos não existem, nem do teatro religioso nem do profano.

A mais antiga informação que se encontra respeitante a espectáculos — e, neste caso, limitados à corte — é do tempo de D. Sancho I, que em 1193 «faz doação de um casal em Canelos de Poiares do Douro aos jograis Bonamis e Acompaniado, em troca de um arremedilho».

O entremez seria a forma dramática mais frequente antes de Gil Vicente, a avaliar pelo que nos diz Duarte da Gama no *Cancioneiro Geral*:

Non ha hy mais *antremeses*
no mundo onyversal
do que ha em Portugal
nos Portugueses.

Tratava-se, sobretudo, da satirização de pessoas e de factos, de que se encarregava o *tergeitador*, termo que já se encontra nas *Ordenações Afonsinas*.

Os momos e entremezes eram, com frequência, usados na corte. D. Afonso III já exhibia máscaras, imitando o figurino francês, D. Diniz protegia troveiros e, como eles, compunha versos para as cortes de amor,

D. Pedro descia mais aos meios populares e vinha dançar aos lugares nos momentos de festa. D. João I, no *Livro da Montaria* faz a apologia dos saraus da corte e, segundo Fernão Lopes, durante o seu banquete nupcial «se fizeram muitos jogos, assim como trepar as cordas e salto real, e outras coisas de sabor». E havia justas e torneios, como nos conta Camões no episódio dos *Doze de Inglaterra*. No casamento do príncipe D. Afonso, o relato confirma um mundo de divertimentos na época de D. João II: «Houve momos reais, e mui ricos» e «muitos e bem naturais entremezes». Por outro lado, percebe-se já haver uma tentativa de teatro na sátira e nos diálogos de Anrique da Mota, recolhidos por Garcia de Resende no *Cancioneiro*. Mas falta-lhes acção, movimento, vida — qualidades que veremos superabundar no teatro de Gil Vicente.

Quando se fala de teatro medieval, não se pode desconhecer a influência que este recebeu fundamentalmente da Igreja. Junto ao altar se desenrolavam à luz dos círios e candeias, por ocasião das principais festas litúrgicas do ano, representações de carácter religioso, nomeadamente dos ciclos do Nascimento, Paixão e Morte de Cristo, e da vida dos santos, além doutros episódios bíblicos do Antigo Testamento. Eram numerosos esses autos e o agrado unânime do povo cristão justificava que se aproveitassem, no decorrer das celebrações religiosas do ano, novos motivos e temas que, assim, apareciam como desdobramento da própria liturgia, tornada mais acessível à apreensão popular. Tanto assim que nas festas do *Corpus Christi*, instituídas por D. João II, os autos sacramentais eram tão numerosos que foi necessário submetê-los a um regimento especial com

aprovação dos municípios. Mas do uso ao abuso medeia, por vezes, curto espaço. Além de outras sérias inconveniências para o cumprimento rigoroso do programa litúrgico, eram proferidas dentro do templo, frases de duplo sentido e impróprias do lugar, o que havia de levar os bispos à proibição de certas representações.

2. — *A Comédia nacional*

Todavia, nem o entremez, satírico e mordaz, que nos canta ou diz o jogral na corte ou na praça; nem o auto sacramental, alegórico e entremeado de solenes cânticos em latim litúrgico, são teatro na expressão exacta, característica, tal como Gil Vicente viria a desenvolver, já com algumas luzes esclarecedoras do novo teatro renascentista, e posto em paralelo, por outro lado, com ingénuos monólogos de Encina.

Registando na *Miscelânia* os principais factos do seu tempo, Garcia de Resende refere-se a Gil Vicente e à originalidade dos seus autos:

E vimos singularmente
fazer representações
de estilo muy eloquente
de muy novas envenções
e fectas por Gil Vicente,
elle foi o que inventou
isto cá e o usou
com mais graça e mais doutrina...

Não resta dúvida que circunstâncias especiais da época contribuíram grandemente para a pronta aceitação da obra de Gil Vicente. É natural que, em

muitos dias, os monarcas dessa idade distante mergulhassem no maior dos tédios, mesmo à vista da grandeza das suas moradias e da vastidão das suas terras. Havia quem os divertisse, talvez sem talento e sem graça, prolongando, afinal, a monotonia de todos os dias. Gil Vicente desempenhará a missão de animar a corte, não como um bobo chocarreiro, mas como um actor e autor de talento, com a originalidade e escolha de temas, a espontaneidade e a graça de suas expressões, além do imprevisto de situações cénicas que despertavam sempre no auditório a mais viva expectativa. Esse teatro suscitará, não somente interesse pelo seu objectivo artístico e moral, mas atrairá as atenções pelo que nele há de espelho da vida, dos homens e do tempo. Trata-se de uma feliz concepção inspirada nos motivos tradicionais, mas enriquecida por testemunhos de vivência e de movimento que tímbram já o novo teatro renascentista.

Nas quarenta e quatro peças que escreveu, tratou com aguda observação os mais diferentes temas, criando uma galeria de tipos de extraordinário recorte humano e psicológico, desde o «ratinho» da Beira às pastoras levianas, dos onzeneiros às mexeriqueiras, dos velhos amorudos aos clérigos de vida pouco edificante; e, isto, sem esquecer as inúmeras figuras bíblicas e de alegoria, tais como Adão e Eva, o Diabo, Abel, Moisés, Abraão, Job e a Fé, a Probidade, a Prudência, a Pobreza, a Humildade. Desde as *Obras de devação* às *Comédias*, das *Farsas* às *Tragicomédias*, Gil Vicente soube, a cada género, imprimir sabor próprio, de que são exemplos flagrantes duas obras-primas: o *Auto da Alma*, simbólico e de transcendente conteúdo, e a farsa de *Inês Pereira*, com o tipo mais bem concebido da comédia do seu tempo.

Estava criada a comédia nacional, por obra e graça de Gil Vicente, numa feliz concepção que é, justamente, uma ponte de sólidos arcos entre a Idade Média e a Renascença, no plano do teatro em Portugal.

O teatro, ao sair do templo e do adro para a corte, em primeiro lugar, e, depois, para o corro e para a praça, se, por um lado, perde a grandiosidade espectacular e esplendor de certo modo ligados ao aparato litúrgico, de que podia aproveitar-se, por outro, ganha em humanidade e liberdade, colhendo e fixando elementos sociais, acontecimentos, factos e pessoas que se inserem no quotidiano com todas as suas virtudes e defeitos, e mais com estes do que com aquelas. Abre-se um oportuno ensejo de crítica e fecha-se mais o círculo do louvor, usando-se deste somente quando as circunstâncias o exigem ou há interesse manifesto em criar ambientes propícios a determinados fins — o que hoje se chama mentalizar as massas.

Mas este teatro vicentino, apesar de todos os êxitos registados no seu tempo, não deixa, todavia, de oferecer ensejo para ser diminuído e atacado.

Sá de Miranda, falando a António Pereira, cognomina de «pasquinos» aos que põem em cena os mistérios da religião e todo esse teatro medieval, cheio de símbolos, de Santos, Anjos e Diabos. No prólogo da comédia *Os Estrangeiros*, o autor de *Vilhalpandos* critica com aspereza quem faz substituir a designação de *comédia* pela de *auto*. Sobremodo não se compreende que as personagens se expressem em verso — modo que particularmente diminui a naturalidade de comunicação e a veracidade do diálogo e do desenvolver da acção.

A par, pois, da comédia nacional, de que Gil Vicente foi o mestre, desenvolveu-se entre nós, na mesma

época, o teatro clássico, que proscreeu, de início, o verso em redondilha preferindo a linguagem da prosa — embora esta se apresente num tom um pouco empolado que não é, evidentemente, o das relações normais e da comunicação social.

Jorge Ferreira de Vasconcelos lança a nova escola com a comédia *Eufrosina*, facto que coincide com o regresso de Sá de Miranda da Itália. Gil Vicente estava, no entanto, já retirado — ou até teria falecido — quando estes dois grandes nomes da Renascença em Portugal se uniram no propósito de reformar as representações cénicas, aniquilando o velho auto, com o qual o autor de *Barca do Inferno* fundara o Teatro Português.

A comédia nacional sofreu duro golpe com a entrada triunfante dos eruditos que traziam de Itália os novos modelos do Renascimento. Jorge Ferreira de Vasconcelos dedica ao príncipe D. João, filho e herdeiro de D. João III, a sua comédia *Eufrosina* e o cardeal D. Henrique solicita a Sá de Miranda as suas duas comédias para serem representadas no paço por altos dignitários. Gil Vicente, o dos «aytos del Rei» era, pois, «substituído na corte portuguesa pelos eruditos com suas comédias em prosa, enriquecidas de expressões requintadas, seus pensamentos filosóficos elevados, bem dignos de um auditório que estudava, com deleite, latim e grego» ¹⁴.

No panorama da cultura de Quinhentos, não se pode dizer que Gil Vicente, tendo gizado e plasmado a sua obra em moldes herdados da Idade Média, fosse um espírito pouco aberto à inovação que surgia esperançosa.

Ele ia a par e passo acompanhando a evolução que se estava a operar, embora lentamente, na sociedade portuguesa, com a adesão do homem a valores próprios

na dupla escalada de pensamento que juntava os «ecos» da Europa às «novidades» do mundo ultramarino, conciliando a herança cosmopolita e a euforia do exotismo.

«Autores modernos», escreve Veríssimo Serrão, «comprazem-se em apelidar de provinciana ou caseira a formação mental dos Portugueses no século XVI, que não aderiram inteligentemente ao ideal europeu e tão pouco souberam exprimir a grandeza do Renascimento artístico que se espalhou pelos países de influência romana». E acrescenta: «Cremos tratar-se de uma visão estreita e que não assenta na realidade»¹⁵.

A cultura do tempo reflecte a consciência nacional num triplo sentido: a fidelidade aos valores antigos, a adesão a um novo espírito, quer europeu, quer ultramarino, e a aliança do legado clássico e da expansão marítima.

Ora, cremos que Gil Vicente justamente com a criação da *comédia nacional*, que tem o inconfundível selo do seu génio, concretiza essa síntese admirável que lhe confere não só inteira originalidade como independência: não é um medievalista no senso estreito de conservadorismo com que alguém poderia querer apodá-lo, mas também não se entrega totalmente à inovação; e, se do Renascimento aproveita a florescência e a impetuosidade, prefere, todavia, ao diálogo pretensioso do novo teatro, a linguagem acessível, natural da sua comédia — embora concebida esta ainda em verso. Fica, pois, entre duas margens, mas sempre livre, fluente, natural, e sobretudo humano.

Ficou sempre grande, como dirá D. Carolina Michaëlis, «...grande por saber algo de tudo e querer entender tudo», «um dos mais cativantes e inspirados

poetas do mundo», segundo julgou um sagaz crítico de ontem, o insigne Menendez y Pelayo, e outro de hoje, o hispanófilo Aubrey Bell — «*one of the most charming and inspired of the worlds poets*»¹⁶.

3. — *A Escola Vicentina*

O favor dispensado ao teatro de Gil Vicente, tanto ao nível da corte como do povo — porque muitos dos seus autos foram, depois, representados em corros, praças e pátios — suscitou, muito naturalmente, imitadores. Na mira de interesses pecuniários, ou, simplesmente como testemunho da admiração de fiéis discípulos? Naturalmente, por uma e por outra causa.

A chamada Escola de Gil Vicente não é uniforme, nem há qualquer espécie de compromisso ideológico ou cultural entre os seus membros. Alguns destes nem sequer se entreconhecem. A par da inspiração recebida do tradicional auto sacramental, aceitam o modelo legado por Gil Vicente e desenvolvem o tema a seu modo, na corrente das preferências manifestadas pelo público ou de acordo com as exigências de quem encomendou o trabalho. Há sempre uma sociedade de consumo a atender, em todos os tempos, e é para esta que o artista, na maior parte dos casos, trabalha, tendo em vista mais ou menos larga retribuição de um nobre munífico, ou a simples espórtula do comprador de ocasião — que é o caso dos autores dos folhetos de cordel.

O povo, para o qual, de ordinário, não se faziam então autos, foi, nos pouco numerosos ensejos que teve de apreciá-los, criando gosto pela diversão — que, simultaneamente exercia uma acção cultural, recebida

sem que se desse por isso. Retirado já Gil Vicente, quem mantinha directo contacto com o povo era, na verdade, uma coorte de dedicados admiradores do Mestre, fazedores, como ele, de autos, conquanto de muito menos valia e até de reduzida ou nula projecção na corte. Se não constasse que Ribeiro Chiado representou o *Auto da Natural Invenção* perante D. João III, Sebastião Pires dedicou a sua *Florença* a D. Sebastião e António de Lisboa fez os *Dois Ladrões* para o Conde de Vimioso, seríamos levados a afirmar que nenhum dos sucessores de Gil Vicente teria posto pé num paço. Todavia, enquanto a corte e nobres preenchiam agora os seus lazes, ouvindo enlevados o teatro renascentista, o povo ficava ainda preso às representações desses fiéis discípulos de Gil Vicente.

O teatro de Gil Vicente desaparecera com ele. «Nem António Ferreira, criador da tragédia portuguesa, nem Garrett, restaurador do teatro nacional, repetirão o milagre de Gil Vicente: o teatro por este fundado morreu com ele» — escreverá Luciana Picchio ¹⁷. E, ainda, o mesmo autor acrescenta, referindo-se aos escritores dramáticos contemporâneos de Gil Vicente, ou que seguiram na sua esteira, que só muito dificilmente podemos englobá-los na designação específica que, pela primeira vez, aparece na história do teatro português no século XVIII com a esquematização de Teófilo Braga. De *Escola* em sentido estrito, não se pode de modo algum falar. Gil Vicente vivia na corte e ao seu serviço, os contemporâneos e epígonos fora dela; o público daquele era cortesão; pequeno burguês e plebeu o dos restantes. Estímulo da criação vicentina eram as comemorações, aniversários e fastos da Corte, ao passo que o dos seus contemporâneos consistia na

vida geral da cidade, e dentro desta na Igreja, representada pelos seus clérigos. No entanto, se por escola se entende continuidade temática, imitação consciente ou inconsciente, aderência a uma linguagem genialmente inspirada na vida, «nesse caso, poder-se-á aplicar aos continuadores vicentinos a denominação de Teófilo Braga: *escola de Gil Vicente*»¹⁸.

Nem todos conheceram o patrono nem o tomaram como tal; uns imitaram-no nos temas ou na técnica; alguns copiaram dele a parte menos brilhante — a chocarreira; ainda outros seguiram-no, apenas, no auto sacramental e, neste particular, até o excederam, visto que Gil Vicente nunca se dedicou a fundo ao teatro hierático ou de inspiração hagiológica. Camões, apesar de decididamente inspirado nas novas tendências italianas, escreveu três autos de nítida influência vicentina. Mas a Escola de Gil Vicente era mais modesta. Nela vemos Afonso Álvares, mulato, criado do Bispo de Évora, António Ribeiro Chiado, frade professo e aventureiro, António Prestes, Simão Machado, António de Lisboa, Sebastião Pires e Baltasar Dias.

Nenhum destes autores, evidentemente, atingira sequer o Mestre pelo quadril. Mas o mal que deles disseram os eruditos do tempo é, em parte, ditado pela intenção de «elevar a comédia italiana com prejuízo manifesto do auto e da comédia nacional — como habitualmente se vê proceder quando se fecha um ciclo e se abre outro»¹⁹. Soropita, com seu azedume incisivo, diz que esses que seguiram Gil Vicente «viviam das varreduras do Mestre».

Soube esta Escola imitar do Mestre características que tornam inconfundível o teatro vicentino: o uso do

verso setessilábico tradicional; a imprecisão de lugar e de tempo na estrutura e técnica usada; a exploração dos tipos vicentinos, o *escudeiro pobre*, a *rapariga burguesa*, a *regateira*, a *alcoviteira*, o *frade*, o *físico*; a intromissão de figuras bíblicas, Anjos, Diabos, etc. Mas, injustiça, e grande, seria encarar o valor da obra dessa chamada Escola, como se de simples imitadores ou de aproveitadores de sobras se tratasse, posto que os poetas que a constituem revelam qualidades que o próprio Mestre não desdenharia.

Há um facto que urge, antes do mais, assinalar, como sequência da queda do auto, ao qual a corte fechara as portas, para dar lugar ao novo teatro italiano: é que os autos, desaparecendo do âmbito cortesão, descem providencialmente para o povo, que os acolhe e faz rodear do seu entusiasmo e aplauso. Isto quer dizer que há males que vêm por bem, como diz o mesmo povo: negou-se a entrada do auto no Paço, transferiu-se para outra área, vincadamente inculta, a sua presença — e com isso deu-se, afinal, lugar à formação do gosto por estes espectáculos por parte de um auditório que nem sempre era lembrado pelos governantes, no tocante ao robustecimento da cultura.

Verificou-se até uma aproximação que parecia, dalgum modo difícil, e que Jacinto Prado Coelho assinala: «Não se pode dizer que a comunicação e os canais de cultura entre o erudito e o povo nesse século distante — o XVI — estavam destruídos: os autos populares permitiam que a cultura não se confinasse à corte.»²⁰

Por outro lado, «os autores clássicos, principalmente nos séculos XVI e XVII, não só desenhavam tipos e costumes populares (Gil Vicente, Melo) como

adaptavam ditos de sabedoria e expressões vivas, pitorescas, que andavam na boca do povo, além de formas da literatura tradicional»²¹.

A essa Escola chama-se de *poetas menores* e não é sem razão que tal designação se aplica: estávamos numa época que revelara valores nada vulgares, desde Gil Vicente a Camões e de António Ferreira a Sá de Miranda. Mas ainda outras figuras notáveis cobrem o palco literário do século XVI. A tradição lírica de pendor bucólico, social e religioso encontra-se em Diogo Bernardes (1530-1605), Pedro de Andrade Caminha (1520-1589) e Frei Agostinho da Cruz (1520-1589). A novelística, com base em Bernardim, revela-nos nomes como Francisco de Moraes (1525-1572), autor de *Palmeirim de Inglaterra*, Jorge de Montemor (1523-1584), e Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1584) a quem se deve a *Comédia Eufrosina*. A literatura parenética e mística desdobra-se e evidencia-se com Frei Heitor Pinto e Frei Tomé de Jesus, Frei Amador Arrais e D. Jerónimo Osório. Num céu iluminado por tantas estrelas, não era fácil, dalgum modo, tentar produzir alguma modesta luz.

Poetas menores, pois, mas que reúnem em sua volta a simpatia popular, levada esta por uma obra que o povo entendia e amava. Um autor, analisando esta época e o colapso do auto na corte, observa que «a tradição popular vicentina excede em pitoresco e graciosidade, em expressão e em riqueza etnográfica, a escola erudita, moldada em classicismos rígidos que não permitiam a livre expansão da colorida, rumorejante e indisciplinada alma popular»²².

As obras desses poetas dramáticos lograram manter, atando-a sobre a torrente clássica, a veia satírica das

comédias burguesas de Mestre Gil e a feição popular dos seus autos de devoção, que tinham vindo para ele das nascentes pagãs dos Cancioneiros e das representações dos «mistérios», e onde o seu génio introduzira, acrescentando-a, a corrente chocarreira dos «basochianos» represada até pelo hieratismo medieval. Estes monumentos de literatura dramática nacional, construídos e ideados fora da disciplina erudita, que subordinava a expressão e castigava a língua no obcecante exibicionismo haurido do exterior «constituem hoje inapreciáveis documentos para o estudo dos costumes, dos tipos, da língua, da etnografia, enfim, dos quinhentistas»²³.

Manteve viva, pois, essa Escola na alma do povo, a tradição e os sentimentos mais fundos que caracterizam a índole popular — e já não é pouco, porque é esse o fulcro desejável no florescer da vida nacional, na fixação das gentes e no robustecimento das suas crenças, costumes e manifestações colectivas.

Quem eram e o que faziam estes imitadores do Mestre insigne?

Contemporâneo de Gil Vicente foi Anrique da Mota: acompanhou-o nos seus inícios, pois as suas farsas são anteriores a 1516. Afonso Álvares, com uma peça em 1531, e Baltasar Dias, com privilégios de impressão outorgados em 1537, parecem pouco mais ou menos contemporâneos da fase final da carreira de Gil Vicente, cuja morte se presume ocorresse nos fins de 1537.

A mais antiga obra de Chiado data de 1542, segundo estimativa recente. Os restantes autores e obras anónimas pertencem em geral ao terceiro quartel do século. António Ribeiro Chiado foi, certamente, o que

gozou de maior auréola, graças ao seu espírito repentista, e até porque andou envolvido em aventuras e escaramuças, o que lhe emprestou particular fama e popularidade. Professou na Ordem de S. Francisco, ingressando num convento de Évora. Evadiu-se dali para a capital, onde foi preso por mandato dos seus superiores hierárquicos. Expulso da congregação, foram-lhe anulados os votos que solenemente jurara. «Bargante e dizidor» — assim o designa um documento da época. Afonso Álvares cobre-o de epítetos afrontosos que demonstram o mau proceder deste frade de vida pouco edificante: «rufião», «sacerdote perdido», «vasilha de Baco», etc. Camões relembra o seu nome no *Auto d'El-Rei Seleuco* e Jorge Ferreira de Vasconcelos a ele se refere na comédia *Aulegraphia* nestes termos: «...torná por ella; que concierte de razões. — Isso é vosso? — Senhor, não; é do Chiado. Em algumas coisas tem veia esse escudeiro.»

Na sua obra revela um vivo espírito crítico e satírico, que está na origem da sua nomeada na capital. Deixou-nos Ribeiro Chiado quatro autos em quintilhas de redondilha maior: *Prática de oito figuras*, *Auto das regateiras*, *Prática dos Campadres* e *Auto da natural invenção*. Em todos se revela o seu espírito mordaz com que atinge fundo as pessoas da época, constituindo até, por isso, a sua obra um valioso reflexo da sociedade do seu tempo. Tem ainda particular interesse pelas alusões aos sucessos da época, como a quebra da moeda em 1569, antes da peste grande, e o cerco de Mazagão, em 1547.

De António Prestes chegaram até nós, sete Autos. Deste autor diria D. Francisco Manuel de Melo que «seu estilo era delicado e superior em mérito a Gil Vicente», o que, aliás, é opinião muito exagerada. Note-se,

todavia, que a sua linguagem é rica e plástica, sabendo Prestes tirar efeitos de excelentes metáforas. Prestes satiriza o petrarquismo e o platonismo amoroso e mostra simpatias por uma concepção burguesa da vida. Atinge também com sátiras a burocracia judicial. O *Auto da Avé-Maria* e o *Auto do Procurador* são de teor religioso: o autor dá neles lugar a soluções moralistas com alegorias espectaculares e referências aos frutos de uma aceitação integral da doutrina cristã. O *Auto do Desembargador* revela os bastidores da justiça, que, aliás, bem os conhecia Prestes, pois fora tabelião em Santarém e depois em Lisboa; o *Auto dos Dois Irmãos* mostra-nos um exemplo flagrante do comportamento dos maus filhos; o *Auto da Ciosa* e o *Auto do Mouro Encantado* exploram com habilidade os ciúmes de esposos mal-avindos; o *Auto dos Cantarinhos* dá-nos um quadro da modelar dedicação da mulher casada, que não hesita em entregar-se à prisão para salvar o marido desleal. Tal como Chiado, Prestes pinta-nos com cores muito vivas a sociedade do seu tempo, conquanto noutra área que não a do «frade chocarreiro».

Simão Machado foi um dos discípulos mais dignos da Escola Vicentina. Costa e Silva ²⁴ considera verdadeiramente modelares as comédias *Cervo de Dio* e *Pastora Alfeia* deste autor, pela sua variedade de lances e desenho de caracteres. Escreveu grande parte da sua obra em castelhano, o que é frequente entre nós, em teatro, nesse tempo. A ironia desponta-lhe viva e natural; os arranjos cómicos têm lógica; pressente-se a existência de um plano para cada obra dramática, afastando-se assim da velha prática de quebra de unidade. *A Comédia da Pastora Alfeia*, composta de duas partes, é quase toda em quintilhas castelhanas de

redondilha maior. Os personagens são pastores envolvidos no fantástico dos encantamentos. A *Comédia de Diu* tem por objectivo exaltar o feito patriótico de Nuno da Cunha, que derrotou na Índia o sultão Badhuz. O tema fora já aproveitado por Francisco de Andrade para o poema épico *O Primeiro Cerco de Diu*.

Afonso Álvares foi coevo de Ribeiro Chiado e de Baltasar Dias. Carolina Michaëlis indica estes três como «imediatos e importantes sucessores do Mestre». Diogo Barbosa Machado referindo-se ao poeta mulato na sua *Bibliotheca Lusitana*, escreve: «Afonso Álvares foi um dos mais estimados criados que teve em sua numerosa família o ilustríssimo Bispo de Évora, D. Afonso de Portugal.» E acrescenta: «Foi dotado de um génio fácil para a poesia e principalmente na composição de Autos na língua portuguesa, que várias vezes se representaram no teatro com geral aclamação dos espectadores, dos quais muitos saíram à luz pública...» Ficou célebre o seu *Auto de St.º António* que revela o elevado grau de inspiração do autor, no género a que particularmente se votou: vidas de santos. Além de outros méritos que atribui ao autor do *Auto de St.º António*, Almeida Lucas, distingue ainda: «Em Álvares, vemos o intuito flagrante de empregar no mesmo Auto o maior número possível de tipos métricos (estróficos e rimáticos)» considerando-o, por muitas outras provas evidentes «...comediógrafo com personalidade, pois distinguiu-se, sem dúvida, de qualquer outro dos imitadores de Gil Vicente», como «um belo representante da comédia popular quinhentista»²⁶.

Jerónimo Ribeiro, irmão de Chiado, deixou uma única obra, o *Auto do Físico*²⁷. Tem movimento e nele esboçam-se elementos fundamentais do entremez e da

farsa, pela fusão em moldes populares do equívoco erudito dos *Anfitriões*, de Plauto, já imitado por Camões. É apurado o auto quanto à carpintaria usada, mas falha no conjunto pela ausência de sentido lírico, nitidamente exigível nalguns passos do poema.

Jorge Pinto, autor cuja biografia se desconhece e que se tem procurado identificar com um capitão do mesmo nome morto no ataque de Tidore, na Índia, aparece nos autos que escaparam ao *Rol* e ao *Index* com o *Auto de Rodrigo e Mendo*, no qual estabelece, um pouco, a transição dos velhos dramas hieráticos para a farsa vicentina, «pelo aproveitamento do pormenor cénico de uma construção de pedraria — onde se havia de abrir uma larga janela para a filha do dono da casa espraia a vista»²⁸.

De Anrique Lopes conhece-se a *Cena Policiana*, que é uma réplica muito aproximada da farsa vicentina *Quem tem farelos?* Já Teófilo o assinalara. Os tipos intervenientes têm interesse como elemento de estudo do âmbito social: o estudante namorado, o fidalgo pobre apresentando grandeza, os criados, a quem a falta de soldada fornece arrogância para se tornarem censores, os «matantes» do estilo. Todavia, peça fraca, com pouca graça.

Na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes e Luís de Camões* encontram-se as obras acima citadas de Jorge Pinto, Jerónimo Ribeiro e Anrique Lopes, o que lhes confere certa importância e preferência por parte do público leitor.

João Escobar, músico compositor de motetes e hinos²⁹, também escreveu autos à maneira dos outros imitadores. Conhece-se o *Auto de Florença* que se desenvolve em volta deste conceito: «...que ninguém

deve fiar / sua mulher, nem de irmão.» O tipo cómico desta obra de Escobar é o «galego» que vem substituir o já muito gasto «ratinho» da Beira. Este auto foi dedicado ao rei D. Sebastião no Natal de 1561, quando o monarca contava apenas sete anos.

Sebastião Pires, portuense, é conhecido pelo seu *Auto da Bela Menina*. Desenvolve o tema de «*bem compostos e graciosos amores da Bela Menina com hum Fidalgo de França*». Tem reduzido interesse cénico, mas os seus versos respiram certo lirismo. Na *Biblioteca Lusitana* aparecem dois autos: *Representación de gloriosos feitos, tirados do Sagrado texto* e *A Nau do filho de Deus, com uma Égloga intitulada «Silvéria»*, da autoria de Sebastião Pires, mas hoje desconhecidos. Também é autor de um *Auto de Santo Aleixo*, que Fernando Colón regista na sua biblioteca.

Frei António de Lisboa escreveu o *Auto dos Dois Ladrões* para ser representado perante o Conde de Vimioso, fidalgo, excelente poeta e protector de vates e de artistas ³⁰. Gizou-o e deu-o à estampa, ainda moço, muito antes de professar na Ordem Franciscana e de se recolher ao claustro. No frontispício diz o autor que o «Auto é muy gracioso». E, na verdade, acertaria: tem situações felizes, graça e movimento. Mas o tema não se coaduna muito com a condição de religioso: dois escudeiros pobres, com desejos de brilharem no paraíso da corte, fazem-se bandidos, roubando na estrada um judeu que passa e um vilão, a fim de manterem estado: «...que, por viverdes honrado / que furteis, não é pecado...» Mas tenha-se em conta que isto foi escrito quando o futuro frade era ainda jovem leigo.

Autores menores glosarão ainda os mesmos temas vicentinos, com maior ou menor engenho, tais como

Fernão Mendes com o *Auto do Nascimento de S. João*, Gil Vicente de Almeida com o *Auto da Donzela da Torre*, Frei António de Portalegre com *Meditação na inocentíssima Morte e Paixão de N. S. Jesus Cristo*, Francisco Vaz com o *Auto da Paixão* — isto além da larga cópia existente de autos de autores anónimos, dos quais é justo relembrar o *Auto do Dia do Juízo*, que imita o das *Barcas* de Gil Vicente, utilizando idênticas figuras do «embarcadouro» para a Glória de Deus, para as purificações do Purgatório ou para os tormentos do Inferno; o *Auto de D. Luís* que relata passos do próprio príncipe, «o mais simpático dos filhos del-rei D. Manuel, amado e louvado pelos coevos e pela posteridade como varão excelentíssimo, dotado de valor, letras, entendimento, juízo, ingénio, humanidade, e de mais a mais, um verdadeiro português de grande cortesia e nomoradíssimo, pois que apaixonado por uma formosa judia, desprezou os casamentos mais auspiciosos!»³¹; o *Auto de Vicente Anes Joeira* que trata dos amores de uma preguiçosa e leviana que, ao pretender casar, já ia prenhada; o *Auto sobre os muy sentidos amores do Duque de Florença com a muy formosa Gracibélia, filha do Marquês de Ferrara*; o *Auto de D. Fernando* e o das *Capelas*; e muitos outros, cujos autores, não obstante se haverem esquivado à paternidade da sua obra, teriam visto, entretanto, o seu trabalho recompensado com a comercialização dos folhetos junto do público, através de vendedores ambulantes que apregoavam pelas ruas e praças os «pliegos sueltos».

Do número não pequeno de «fazedores de autos» durante a vida de Gil Vicente e após a sua morte, e aos quais acima referenciamos, Baltasar Dias talvez não fosse o mais talentoso, o mais culto. António Prestes

desenharia com tintas vivas e expressivas a sociedade do seu tempo. Simão Machado tinha, por vezes, umas bem pronunciadas transparências de erudição. Chiado era um repentista exímio.

Mas Baltasar Dias, segundo o testemunho de quantos se debruçam sobre a chamada Escola Vicentina foi o que o povo mais amou, porque foi aquele que soube exprimir-se numa linguagem emotiva e com temas que despertavam o vivo entusiasmo e acolhimento das multidões. E a voz do coração também conta na avaliação de uma obra literária cujo objectivo maior era ir de imediato até junto do auditório popular para diverti-lo, esclarecê-lo e comunicar-lhe, certamente, um pouco da mensagem interior do poeta. «É de todos os poetas dramáticos portugueses o mais conhecido e ainda hoje o mais amado pelo povo» — diz o Prof. Mendes dos Remédios ³². D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que prefaciou os dezanove Autos da Biblioteca Nacional de Madrid, dos quais faziam parte dois do vate madeirense, fala com simpatia do «seu lirismo e seriedade moral». E, noutra parte, acrescenta: «Tinha ingénio; nos seus autos há religiosidade e poesia.»

A Teófilo Braga, que escreveu exaustivamente sobre o teatro português, se deve, em grande parte, o ter chamado a atenção para o poeta insular, sobretudo na qualidade de adaptador de «romances velhos» — aspecto que particularmente interessava o autor da *Visão dos Tempos*. «De todos os poetas dramáticos portugueses», escreve, «é Baltasar Dias o mais conhecido e ainda hoje amado pelo povo: possuiu o dom de falar e ser compreendido pela alma ingénua da multidão».

Tentaremos, nos capítulos que se seguem, esboçar com os poucos elementos existentes os aspectos mais salientes da sua obra e o perfil de um homem que, sendo cego, soube compensar essa carência nos seus escritos com expressões de viva emoção lírica e de profunda elevação espiritual.

III / «O POETA CEGO DA YLHA DA MADEIRA»

Não são abundantes os dados sobre Baltasar Dias, a sua pessoa e a sua existência, que se sabe ter decorrido entre os últimos anos do reinado de D. Manuel e os começos do de D. Sebastião, com passagem pelo de D. João III — este período, certamente, o mais bem documentado da sua vida.

1. — *Dados biográficos*

Era natural da Ilha da Madeira. Cego. Recebeu Privilégio Real em 1537. Quando e onde nasceu?

Não resta dúvida que na Ilha da Madeira, conforme o afirma na petição a D. João III. Além deste testemunho, encontraremos em numerosas edições dos seus folhetos, a seguir ao seu nome, a identificação de «ceguo da ylha da Madeira», mas ficam por esclarecer, o local, a freguesia onde nasceu, e, bem assim, a sua filiação.

O P.^e Fernando Augusto da Silva e o Cónego Fernando Menezes Vaz opinam por Santana, no norte da ilha, mas repetem-no por tradição, e, portanto, sob

reserva, pois não há registo baptismal nem outro documento que prove.

Há referências em documentos de 1515 da Matriz da ilha do Porto Santo — paróquia de Nossa Senhora da Piedade — a um «Balthesar Dias, sacristão e organista da igreja paroquial»; mas seria arrojado afirmar que se trata de uma mesma e única pessoa, tanto mais que não é sem dificuldade que se aceitaria que um cego, e de nascença, desempenhasse cargo como aquele, em que, naturalmente, é exigível o sentido visual.

A apoiar a tese de que viveria no âmbito da Igreja, vemos que a sua formação intelectual e cultural, a ajuizar pelos testemunhos da sua obra, respira um conhecimento muito íntimo da doutrina cristã.

Mas isto não torna perfeitamente válida a hipótese de ter sido sacristão. Apenas prova que recebeu ensinamentos de religião na Madeira, ou, mais desenvolvidamente, em Lisboa, possivelmente de algum sacerdote, pároco ou religioso de qualquer Ordem das então existentes — o que lhe permitiu dispor de uma razoável bagagem sobre tal matéria.

Deve ter vindo jovem para o continente; e, aqui, dedicou-se a versejar, se é que já não o fazia na sua terra — versejar por vocação e, também, para auferir proventos para sustento próprio.

Podemos supor que viveu no estado de solteiro, a avaliar pelo que escreveu em *Malícia das Mulheres*:

«E pois que a liberdade
he preço que não tem par,
Senhor, esta he a verdade,
que não me quero cazar,
porque não tenho vontade.»

Porém, não resta dúvida que vendia publicamente os «pliegos sueltos» e que os dizia e cantava em plena praça ou rua.

Isto prova-o, quando diz:

«E se quiserem saber
sua maldade notória,
escutai-me esta história
que agora quero dizer.»

2. — O alvará de *Privilegio* de 1537

Livreiros desonestos imprimiam os seus folhetos sem pagarem os devidos direitos, o que constituía roubo infamante, ainda por cima por tratar-se de um cego. Decidiu então o poeta requerer a D. João III o privilégio de só ele poder imprimir e vender essas composições da sua autoria. Seguiu assim as pisadas de Gil Vicente que obtivera de el-rei D. Manuel, em 1516, privilégio semelhante ao que fora concedido a Garcia de Resende para o *Cancioneiro*: «Que nenhũa pessoa o possa emprimir, nẽ trova que nelle vaa, sob pena de duzentos cruzados, e mais perder todollos volumes que fizer.» D. João III concedeu-lhe licença em alvará de 20 de Fevereiro de 1537, que, a seguir, vamos transcrever:

«Dom Joham etc., a quantos esta minha carta virem faço saber que Baltasar Dias, ceguo da ylha da Madeira me disse por sua petyçam que tem feitas algũas obras assy em prosa como em metro, as quaes foram já vistas e aprouadas e algũas dellas ymprimidas, segundo podia ver por um pubrico estromento que perante mim apresentou.

E por quanto elle quer ora mandar ymprimir as ditas obras que tem feitas e outras que espera de fazer, por ser homem pobre e nam ter outra yndustria para viver por o caricimento de sua vista senam

vender has ditas obras, me pidia ouvesse por bem, por lhe fazer esmolla, dar-lhe de privilegio pera que pessoa algũa nam possa ymprimir nem vender suas obras sem sua licença, com certa pena.

E visto todo por mim, ey por bem e mando que nenhum ymprimidor emprima as obras do dito Baltasar Dias, ceguo, que elle fyzer asy em metro como em prosa, nem livreiro algum nem outra nenhũa pesoa as venda sem sua licença, sob pena de quem ho contrairo fyzer pagar XXX cruzados, ametade catyvos e a outra ametade para quem o acusar. E porém, se elle fyzer algũas obras que toquem em cousa de nossa santa fee, nam se ymprimam sem primeiro serem vistas e enjaminadas por mestre Pedro Marguallo, e vindo por elle vistas, e achando que não falla em cousa que se nam deva fallar, lhe pase diso sua certidam, com a qual certidam hey por bem que se ymprimam as taes obras e doutra maneira nam. Notefyquo o asy a todos corregedores, juizes, justiça, officiaes e pesoas a que esta minha carta for mostrada, e mando que asy se cumpra sem duvida nem embargo algum. Dada em minha cidade d'Évora aos XX de fevereiro. Anrique da Mota a fez, anno do nacimiento de noso senhor Jesu Christo de mil b.º e XXXI j anos.»³³

Além de conter dados seguros sobre Baltasar Dias, trata-se de documento do maior interesse para a história dos direitos de autor, visto que, pelo mesmo, se depreende que saíam reedições de obras sem conhecimento de quem as escrevera, e é justamente para evitar esse abuso que se proíbe nele que «pessoa algũa nam possa ymprimir nem vender» as da autoria do cego madeirense.

Pelo presente documento se fica a saber que a actividade literária de Baltasar Dias vinha já de alguns anos atrás, pois diz-se que «tem feitas algũas obras assi em prosa como em metro, as quaes já foram vistas e aprovadas e algũas dellas ymprimidas». Mas, condiciona as obras futuras a um exame prévio — zelo excessivo que acrescenta à censura da autoridade eclesiástica a do poder civil, desempenhada, neste caso, por mestre

Pedro Marguallo. Já era demais, duas Censuras, para uma obra só!

Com este Privilégio fica, pois, Baltasar Dias, protegido da contrafacção; e não é ilógico pensar-se que a sua situação económica melhoraria. Tivera vida difícil, e não é sem razão que, na petição lhe é atribuída situação de pobre.

Não se sabe ao certo quantos anos viveu na capital, mas, por esta estrofe do *Conselho para bem caçar*, conclui-se que residiu, nos últimos tempos, na Beira, a mesma vasta região que, ao que parece, vira nascer Gil Vicente.

Vossa fama pregoeira
me faz esta vos mandar,
posto que *estou nesta Beira*
tão remoto de trovar
que não faço trova inteira.
Vede o que pode fazer
o que mora numa aldeia...

Como se depreende facilmente, a trova era endereçada a um vate de fama da capital — e, havia, certamente, interesse em saber quem seria o destinatário, pois assim se oferecia ensejo para conhecer dalgum modo o meio e o nível cultural em que viveu Baltasar Dias. Ficou, porém, no anonimato.

Teria sido sepultado na capital ou nessa aldeia beirã, onde se acolhera, não se sabe por que motivos e em casa de quem? Sabemos, apenas, que a sua acção se desenvolveu entre os derradeiros anos de D. Manuel e o fim do curto reinado de «O Desejado».

3. — *O seu tempo — uma época de mudança*

Assistia-se, então, ao alvorecer de um mundo novo que surgira com a viagem de circum-navegação de Magalhães, se alargara com a criação do comércio internacional, se esclarecia e se ilustrava, aproveitando-se de uma descoberta recente — a imprensa.

As guerras de religião haviam de envolver este florescimento num véu de cinza e de sangue. As famosas teses de Lutero, afixadas em Wittenberg em 1517, abrem a cisão, sob o pretexto de combate às indulgências papais.

O mundo fica então dividido em dois campos ideológicos, em duas bandeiras que se guerreiam até meados do século XVIII, numa sucessão ininterrupta de vitórias e derrotas. Alastram pela Europa as ideias luteranas, às quais a Península, católica, oporia resistência tenaz, salvaguardando uma crença arraigada e profunda. Declara-se o conflito entre o Estado feudal e a burguesia capitalista e já é difícil erguer um dique à expansão dessas ideias novas, em nome de mais justiça e de mais direitos para os que trabalham. As interpretações filosóficas saídas da Renascença dão lugar ao aparecimento de múltiplas escolas e métodos de sensíveis tendências naturalistas, aos quais a Igreja tenta dar unidade e direcção, não incompatibilizando a fé e a razão, nem separando o homem do seu fim último.

A Renascença tudo mudou numa Europa desejosa de novas ideias e caminhos. O contacto com as belas obras da Antiguidade clássica, abriu-lhe as mais amplas clareiras. «Filósofos, oradores, poetas, historiadores, que fizeram da Grécia e de Roma o lar da graça e da sabedoria, trouxeram aos humanistas a firmeza nos raciocínios, a harmonia nas imagens, a virilidade na inspiração.»³⁴

Começa a afirmar-se em Portugal a necessidade de robustecer a inteligência — e em Paris, em Florença, em Roma, em Salamanca, íamos à busca de mundos novos e de novas ideias e expressões.

A poesia anunciará essa revolução através das ideias e das formas: o soneto, a canção, o hendecassílabo, metros cultivados pelos novos poetas e que Sá de Miranda veio a introduzir na nossa poesia, juntamente com o terceto dantesco associado em elegias e capítulos, a oitava rima de Policiano, Ariosto e Boccacio, posta em moda por Sannazaro — tudo viria fazer despertar nos estudiosos e nos ávidos de novidades o interesse que as grandes reformas despertam.

D. João III bem sentiria essa necessidade, restaurando a Universidade de Coimbra com mestres dos melhores centros universitários da Europa.

Clenardo, um dos mentores da Renascença, dizia-se surpreendido com o nível de erudição clássica no nosso país, aludindo aos «muitos varões doutos na língua grega como latina, a ponto que nem na própria Salamanca se encontrará quem as fale tão correntemente».

O soberano que o trouxera para Portugal, também quis dotar Coimbra com o maior humanista do século, Erasmo. Mas, Erasmo que fora admitido na vizinha Espanha com visível entusiasmo, de súbito encontrará a maior oposição.

E temos, assim, de novo, o reacender da luta religiosa, fortemente instigada pelas medidas contra o luteranismo que unem Estado e Igreja, com a instituição da Inquisição, primeiro na Espanha, depois, no nosso país. A perseguição aos judeus, de comum acordo com a Espanha e dentro do plano das guerras de religião, cria, por seu lado, entre nós, um sombrio ambiente de terror.

O poeta madeirense fora testemunha da euforia do reinado de D. Manuel, com todas as suas exteriorizações magníficas próprias de um grande monarca. Baltasar Dias assistira à invasão da pimenta e da canela da Índia «cujo cheiro despovoava o reino», na expressão de Sá de Miranda. Vivera naquele período de fatuidades herdadas do Rei Venturoso e da prosperidade enganosa. Atravessara o poeta todo o reinado de D. João III, assistira à instituição do tribunal inquisitorial e teria saudado, do fundo do seu coração, o Rei D. Sebastião, figura gentil de monarca e de cavaleiro medieval. Viviasse, na verdade, em Portugal, sob certo aspecto, num clima tardio de Idade Média, a cujos destinos éramos, por vocação, fiéis. Baltasar Dias integra-se no espírito sebástico, no que este tem de messiânico, de fé e de renúncia. A sociedade moralizava-se, nessa época, em contacto com o exemplo místico e heróico de tão estranho rei, de perfil e missão transcendentais.

Respirava-se, em volta, uma atmosfera de sacrifício e de serviço em que a honra não era palavra vã. Referindo-se à época, o próprio Oliveira Martins, por vezes amargamente pessimista, não esconde que «o desejo de honra e a gravidade, qualidades exteriores de aprumo e disciplina social, dominam, como de facto dominavam, o querer dos portugueses de bons tempos».

4. — *Raízes culturais*

Tendo conhecido três monarcas, enquadrado numa sociedade em que a sua situação económica e a sua deficiência física não teriam sido objectivadas, Baltasar Dias tentou lutar e vencer com a sua fé e à custa do fruto do seu labor intelectual, não usado em

escaramuças e polémicas, mas numa linha em que a seriedade moral e a sobrevivência muito têm a dizer.

Que ideias tinha, que formação intelectual recebera para poder manter uma produção literária regular, que não é exígua e que se exigia variada e atraente? A avaliar pelo que dele conhecemos, a sua cultura é mediana. Manejava com elegância e propriedade a língua materna, de forma a poder tirar dela, junto de especiais auditórios, os melhores efeitos. Sabia empregar as palavras que iam direitas ao coração do povo. Não as mais difíceis, mas as mais vivas e de maior impacto emocional. Conhecia, razoavelmente, o castelhano, pois usa-o no diálogo dos pastores do *Auto do Nascimento* — conquanto de mistura com o «sayaguês» — e numa glosa sobre o poema *Conde Alarcos*, que se conhece na versão portuguesa de Garrett. Estava em voga, já do tempo do Rei Venturoso, escrever teatro em espanhol: Gil Vicente e, mais tarde, Simão Machado, têm peças totalmente escritas nesse idioma.

Com frequência, emprega expressões latinas, o que faz trazer ao de cima a hipótese de Ernesto Gonçalves: «Em qualquer lugar da Madeira, ele seria ensinado, nesses tempos, por algum clérigo douto — enquanto à sua volta avançavam os trabalhos da povoação...»³⁵. É certo que esse latim litúrgico era usualmente empregado, e, conhecia-o, portanto, qualquer cristão mais devoto e frequentador de actos religiosos, mesmo que não tivesse tido mestre da especialidade. Trata-se do velho latim tabeliónico que, no fim da Idade Média, correspondia a uma erudição muito desacreditada e que a Renascença não só ridicularizaria como poria de parte. Deste latinório, usado por Baltasar Dias, à maneira de Gil

Vicente, exemplifiquemos o da fala de Bartolo, diante do presépio:

E esprece donore suo
operara pensaperi
escaberibus aqui fanquere
este comune de duo
con el domine miserere.
Ave mater muliere
sois corona premium
adveniat regnum tuum
quis est homo qui no fieret
deus tuorum militum.

Todavia, Baltasar Dias emprega expressões latinas com propriedade e correcção, o que pode verificar-se nos textos dos Autos de *Santa Catarina*, de *Santo Aleixo* e no romance *Marquês de Mântua*. Tenha ou não aprendido os rudimentos da língua do Lácio, no entanto, «o poeta sabia usá-la com propósito e medida, e este facto melhora dalgum modo, o conceito de modestíssima cultura que se estabeleceu em sua volta»³⁶.

Cremos tenha conhecido alguns antigos escritores e moralistas, a avaliar pelas inúmeras citações que faz de Terêncio, Cícero e Ovídio, conquanto possa qualquer fazê-las sem que se garanta com isso a leitura demorada desses autores e a assimilação da sua doutrina. Deve ter-se familiarizado com o Velho e o Novo Testamento, os Profetas e os Evangelistas, o Saltério, o Eclesiastes e as Epístolas de S. Paulo, conforme revela em vários passos dos seus trabalhos.

Raramente Baltasar Dias se confessa na sua obra a respeito de si próprio. São muito escassas as notas pessoais que ajudariam a desenhar-lhe um perfil com traços psicológicos mais ou menos aproximados e num

determinado tempo e lugar. Por humildade ou por outra qualquer razão retrai-se quanto a si próprio na comunicação com o público através dos seus versos. Mas não é difícil descobrir nele tendências e preferências, através dos personagens do seu teatro ou dos seus romances. Sentencioso, revela-se-nos um carácter que soube, como Job, aceitar a provação, mas sem a inquietação de Job ³⁷. Não é um pessimista; é um resignado: aceitar a dor, tanto na prosperidade como na penúria, é sinal de suma perfeição. Não há nele movimento interior de protesto, porque vem de pronto a fé ao encontro, apontando o futuro, na eternidade, como ponto desejado de chegada e estádio, por fim, de felicidade. Tal doação e renúncia reflectem em Baltasar Dias a fidelidade aos princípios consagrados em toda a Idade Média: a vida terrena é uma passagem, as provações são testemunhos do amor de Deus por nós.

Só o humanismo — e o humanismo cristão — ousará, depois, dar um significado mais amplo a essa passagem terrena, de forma a retirar da frente do homem o labéu permanente de cativo e de condenado.

Respira ainda nas suas páginas o tom do leitor assíduo da *Imitação de Cristo*, maravilhosa página de edificação espiritual que, por sua vez, marca indelevelmente toda a Idade Média, turbulenta, é certo, mas fiel aos seus imutáveis princípios de filiação cristã.

Obediência firme, mas que não exclui compreensão inteligente. Não pede ao cristão que, levado por arroubos fáceis de piedade, aceite sem compreender. A razão está acima das exigências da sensibilidade:

... porque convém ao cristão,
que use de mais razão
que de afeição voluntária.

Os personagens dos autos de Baltasar Dias repetem a cada passo, em actos e palavras, esses princípios tão caros ao coração do poeta. As grandes figuras do seu teatro defendem, como ele, que o objectivo da caminhada humana é saber ganhar o céu pela vereda dos espinhos. Os temas desenvolvem-se em volta desta verdade fundamental, quer se situem no tempo do Natal, quer no da Paixão, ou aproveitem o testemunho dos Santos, como Aleixo e Catarina.

Baltasar Dias não é um cristão de alma inquieta, à qual, possivelmente tivesse abalado, em hora adversa, a humana fraqueza, que só Deus misericordioso perdoaria perante uma contrição sincera. É um crente que não discute, nem duvida, nem interroga. Aceita, porque compreende. Transparecem nos seus versos fidelidade inteira e a fé simples que, com rude objectividade, se apelidaria de «fé do carvoeiro».

A sua atitude perante as verdades eternas bem se quadra com aquelas expressões que encontraremos em Maurice Blondel a respeito da Igreja: «Voltada amorosamente para o passado onde está o seu tesouro, Ela vai em direcção ao futuro, onde está a sua conquista e a sua luz. Até o que Ela descobre é humildemente por Ela redescoberto. Ela não tem nada a inovar, porque possui o seu Deus e o seu todo; mas tem sempre, e sem cessar, que nos ensinar de novo, porque Ela realiza do implícito vivido o explícito conhecido.»³⁸.

Da leitura da sua obra se conclui, a propósito da sua formação e tendências, que os princípios que o orientaram se situam na área daquele espírito que caracteriza toda a Idade Média e que, aproximadamente, se fixa e resume nesta síntese:

— discernimento a respeito dos bens terrenos e da maneira como deles usaremos, daí resultando impedimento ou via de acesso para a salvação da alma; o valor transcendental da penitência, desde o jejum voluntário ao cilício e à peregrinação aos Lugares Santos; a vida é uma passagem breve como o vento, a dor é caminho de aperfeiçoamento; o corpo é, por vezes, um empecilho para o progresso espiritual e o maior inimigo da virtude mais alta e mais digna, a castidade; a morte é o termo de uma condenação — a de viver; a vida é um dom sagrado — só Deus e o Rei podem dispor dela; a esmola é um acto que dignifica, tanto quem dá como quem recebe (se houver espírito de humildade de parte a parte); os pecados podem ser remidos com esmolas, se houver contrição; a paciência é o bem maior que pode aureolar a fronte do pobre; desconfiemos da justiça dos homens, só há uma justiça verdadeira — a de Deus.

5. — *O cego e as folhas volantes*

Era cego, mas nos seus versos nunca falará dessa deficiência física que, possivelmente, poderia constituir um tema emocional junto do seu público. Há um pudor íntimo no cego que o faz, naturalmente, repelir a ideia de confessar a sua própria cegueira. E, se puder, ilude quem o observa.

Vendia o produto da sua lavra, que era material de comércio de uma grande parte dos cegos da Europa medieval. «Nas línguas germânicas, cego é sinónimo de cantor e poeta» — escreve Teófilo ³⁹ — «e essa relação ideológica expressa pela mesma palavra encerra uma

observação psíquica primitiva». Sempre houve, de certo modo, alguma música onde havia cegos.

Gil Vicente, quando se refere ao número de músicos chamados para distrair a corte de D. Manuel, fala-nos de um cego músico:

Música vimos chegar
a mais alta perfeição
Sarzedo, Fontes cantar,
Francisquilho assi juntar
tanger, cantar, sem rezão.
Arriaga, que tanger
o Cego! que gram saber
nos orgãos! e o Vaena...

Mas se quiséssemos remontar no tempo, veríamos no século V um ermita da Síria recolher cegos, ensinando-lhes, entre outras coisas, a cultura e a música. S. Luís, rei de França, no século XIII, funda o *Hospice des Quinze — Vingt*, com estatutos e privilégios próprios, onde se formavam sucessivamente, 300 cegos, entre os quais numerosos na arte musical. Em Portugal, vemos os cegos — músicos e cantadores, ligados à venda dos «pliegos sueltos». Mas, cegos — nesses recuados tempos — com razoável cultura como a que se pode sem custo, atribuir a Baltasar Dias, não seriam muito numerosos entre nós.

D. Carolina Michaëlis assinala esse facto, informando que, no país vizinho, houve bastantes, entre os quais «Alonso Bezerra, Cristobal Bravo, Francisco Godoy, etc.». E quanto aos cegos portugueses, escreve em *Romances Velhos em Portugal*: «...Não eram na maioria cultos. A maior parte, preferia vender folhas volantes, rezar orações pelas portas e recitar contos e cantigas ao som da viola.»

Ao cego está também ligada, com frequência, a acção de *pedir* e *cantar*. Assim se regista no romance *O Cego* que Garrett recolhe no seu *Romanceiro*:

— Minha mãe acorde
desse seu dormir;
Venha ouvir um cego
cantar e pedir.

— Se ele canta e pede
dá-lhe pão e vinho,
para o triste cego
seguir o caminho. ⁴⁰

Naquela Lisboa quinhentista, recortada de edificações lançadas um pouco à toa, toda dividida em «sítios» mais que artérias urbanística e sensatamente delineadas, aberta, aqui e ali, em espaços irregulares fronteiros a templos, conventos, casas nobres, era certo encontrar, com muita frequência, o cego que tangia uma viola, vendia folhetos a cinco e dez reis, e, muitas vezes, cantava ou recitava a letra, que toda ela vinha impressa no «pliego suelto», enfiado num barbante e transportado ao ombro como mercadoria valiosa.

O cego-cantor fazia parte do panorama humano da cidade, e lá estava, justamente nos locais onde o movimento era mais intenso: nos adros de S. Domingos ou de S. Nicolau, na Rua Direita da Mouraria ou no Mercado de São Bento.

Rodeavam-no crianças, pedintes, marujos, escravos e regateiras, gente humilde que seguia com a vista e o ouvido o fio de uma história maravilhosa ou trágica, que, quase sempre, fazia aflorar lágrimas aos olhos do auditório.

Não é difícil ter-se uma ideia da situação de que os narradores de histórias desfrutavam junto do povo no século XVI, se compreendermos que seriam quase as únicas fontes de informação e de comunicação no tempo de que as multidões podiam dispor. O narrador de acontecimentos extraordinários era, por assim dizer, o meio mais próximo e mais rápido: a palavra sobrepunha-se à imagem, mas aquela ganhava proporção e ampliava-se ao contacto com o calor emocional da multidão. Satisfazia-se a curiosidade, mas, simultaneamente, oferecia-se ensejo de fazer vibrar as cordas do coração e alargar um pouco o conhecimento, quanto aos homens e aos acontecimentos.

O cego era, pois, escutado com expectativa e sede de conhecer e de saber. Será ousado afirmar que esse cantador invisual está no início dos meios de comunicação social como um veículo humano precioso que não servia somente a curiosidade popular, mas contribuía, dalgum modo, para a formação de uma cultura, é certo, que muito ao nível rasoirado do povo inculto, mas, apesar de tudo, uma forma e um meio de fazer chegar ao homem analfabeto o lampejo de um esclarecimento e o sinal de uma inspiração? Que dalgum modo assim é, está patente o facto do número elevadíssimo de edições das folhas volantes, cuja leitura era sofregamente escutada em família e em grupos, sobretudo de analfabetos, que, não obstante a incapacidade de ler, adquiriam e guardavam zelosamente os exemplares comprados nas feiras e praças.

Não é sem razão que se diz que Baltasar Dias era o mais amado do povo, de quantos autores navegavam nessa linha modesta da literatura de cordel. Ele era simultaneamente o autor e actor das trovas que cantava

em público, e, quanto aos autos, alguns teriam tido também a forma de romance e seriam por ele cantados nas ruas — atraíam aos pátios e corros numerosa gente que assim se ia habituando a escutá-lo, um pouco por toda a parte, elegendo-o, por fim, como preferido entre os demais produtores do género.

6. — *O poeta lírico e cristão*

Que motivos e ideias povoaram a sua mente e entraram nas suas preferências artísticas, desde muito jovem? Que fontes de inspiração teve para realizar uma obra tão prontamente acolhida pelo povo? Baltasar Dias é um homem da Idade Média, nascido sob o olhar maternal da Igreja, mas é, também, um poeta de alma sensível que, privado da vista, tenta ver e mostrar o que há de belo no esforço humano, quando este tenha por objectivo alcançar o céu.

Foi esse espírito místico e piedoso, essa atracção pelo sagrado — talvez, os hinos religiosos, os perfumes e os incensos queimados junto dos altares — que, em primeiro lugar o atraíram para o teatro; mais o teatro sacramental, o «mistério», do que o teatro de comédia. Não os arremedos e os entremezes com frases grosseiras, mas a própria linguagem misteriosa, evocativa, que completa um gesto litúrgico de transcendente significado; talvez a Eucaristia, o milagre da transubstanciação, e tudo o que, ultrapassando o humano conhecimento, se reveste de profético sentido e se projecta na eternidade. O auto sagrado pede-lhe fé e imaginação, justamente os dois dons de que ele pode dispor sem algo de empréstimo, mesmo sendo privado da vista. Basta ver interiormente.

Põe, pois, ao serviço do auto de devoção — que é, dalgum modo, a expressão viva das suas disposições interiores — uma imaginação que se desdobra constantemente, rica de aquisições novas e de testemunhos de vida e de acção. Baltasar Dias encontra no auto o seu ponto de chegada e de permanência, como quem descobre o lugar que procurava para estar na vida. Apreende, por isso, desse género dramático, o essencial para poder tornar-se um cultor consciencioso, a nível popular, dos mais estimados no seu tempo.

O drama religioso medieval é como uma volumosa corrente que ganha a sua grandeza na multiplicidade maravilhosa de afluentes que, de passagem, recebe. Tem um fim: objectivar a lição evangélica, enriquecê-la, tornando-a por fim acessível aos fiéis menos cultos; dinamizar a Boa Nova e louvar a Deus. É constituído por um tecido de elementos vitais dispersos de que nos fala Fernando Moser no seu ensaio sobre o teatro religioso medieval ⁴¹: «...O estudo de manifestações dramáticas nacionais, ou locais, mais tarde ou mais cedo, exige o conhecimento de dados referentes a outras áreas, línguas e literaturas, por exemplo, já que o drama religioso medieval europeu constitui um todo — e a própria diversidade ou originalidade de qualquer das partes só pode ser determinada em relação a esse todo.»

Fundas marcas deixaria esse teatro sacramental, que logo inspira outras modalidades e desdobramentos: «Seguindo uma evolução praticamente linear», acrescenta o mesmo autor, «o drama em língua vernácula teria procedido do chamado drama litúrgico, talvez paralelamente à passagem das representações do interior para o exterior do templo e à substituição dos actores, de clérigos por artífices, tudo isto integrado

num gradual processo de secularização; logo teriam surgido influências profanas, sobretudo no elemento cómico. Com o esclarecimento das celebrações da Festa do Corpo de Deus, ter-se-ia generalizado o costume de apresentar sequências de autos, que formavam grandes ciclos abrangendo os principais episódios da História Sagrada, fixando as diferentes cenas a cargo das diversas corporações locais»⁴².

É nesse auto sacramental, todo ele respirando um perfume de misticismo, e desenvolvendo-se à sombra do Evangelho e da Liturgia, que Baltasar Dias se inspira; e não custa crer que na juventude recebesse influxos a esse respeito, ainda na terra natal, conforme escreve um autor madeirense: «No tempo de Gil Vicente, e muito antes, usava-se representar nas igrejas os mistérios religiosos mais impressionantes, tal como ainda hoje sucede numa ou noutra terra das Beiras e em muitas freguesias rurais da Ilha da Madeira, onde o mistério do Natal é celebrado com loas e oferendas dos pastores, aparição de anjos e um presépio junto do qual entoam, com ou sem acompanhamento de instrumentos de corda, cantigas alusivas às circunstâncias do Nascimento e à infância do Menino-Deus.»⁴³

De resto, a Natividade de Cristo e a sua Paixão são temas muito glosados, com anjos e demónios em conflito, nesse teatro religioso da Meia Idade. Rutebeuf, na França do século XIII, aproveitará esses temas para os seus *milagres* e o frade italiano Jacopone de Todi, do mesmo século, escreverá as formosas laudas *As lágrimas de Nossa Senhora*. E mais próximo, na área ibérica, na catedral de Gerona, em 1360, representava-se o *Auto da Navidad*, e desempenhava-se em «quadro vivo», o *Sacrifício de Isaac* e *Soño y venta de José*.

Nesta linha de inspiração segue Baltasar Dias, revelando um muito apreciável conhecimento do Velho e do Novo Testamento. O *Auto do Rei Salomão* devia constituir um testemunho curioso de como o poeta vira e apreendera essa sentenciosa figura do Antigo Testamento. Perdeu-se o Auto, subsistindo apenas as referências quanto às suas edições e aos cortes praticados pela Mesa Censória. Quanto a temas sobre o Novo Testamento, o *Auto do Nascimento* é peça de interesse. O da *Paixão* perdeu-se, levado também por cortes e proibições da censura, depois da morte do poeta.

Uma leitura atenta das peças que sobreviveram, mostra-nos que Baltasar Dias tinha razoáveis conhecimentos de teologia, estes sobremodo postos à prova na animada disputa de Santa Catarina com os doutores. As figuras de Cristo, de Maria e de José são desenhadas com particular ternura, mesmo que iluminadas por vezes, por uma doce luz da lenda cristã, que não pelo relato evangélico. Mas as grandes linhas dogmáticas ficam de pé, rígidas, inabaláveis.

Uma das facetas assinaladas pela crítica e pela história literária é, sem dúvida, o papel que Baltasar Dias desempenhou na introdução do chamado «romance velho» em Portugal. «Na Europa medieval há dois mundos culturais, que vivem lado a lado, mas separados: uma cultura erudita, internacional, eclesiástica, cuja língua é o latim; e uma cultura em língua vulgar, acessível aos iletrados, local, com certo sentido popular», escreve António José Saraiva, ao estudar a problemática da divulgação dos romances entre nós. Nesta «língua vulgar», Baltasar Dias levará ao povo

iletrado o conhecimento de uma série de maravilhosas histórias, que já então faziam o encanto de diferentes auditórios noutras áreas populacionais e linguísticas da Europa da Idade Média.

Os romances andavam na tradição portuguesa no século XVI, «em tempos que a mente dos dois povos os elaborava ainda», escreve Teófilo; e, com sua tendência nitidamente peninsular, acrescenta: «Se, em política, Portugal e Espanha são duas nacionalidades, nas tradições poéticas são mais do que gémeos, são um mesmo povo.»⁴⁵ O velho Romanceiro espanhol da última metade do século XV, o legitimamente popular, tanto era espanhol como português. Afonso X, o Sábio, Rei de Leão e Castela (1221) escreveria em galaico-português muitas das suas *Cantegas* ou *Cantigas de Santa Maria* que constituiriam, certamente, para Baltasar Dias, leitura de suma edificação e preferência.

Foi Baltasar Dias o introdutor dos romances do ciclo carolíngio em Portugal, o que não quer dizer que não fossem já conhecidas entre nós essas versões, mas em língua castelhana ou francesa. A canção popular de carácter narrativo, denominada depois *romance* é, entre nós, transmitida oralmente, só se fixando na escrita nos fins do século XV. Será, então, distinguida com a inclusão nos *Cancioneiros*; enriquecê-la-ão com a música; e vates conhecidos ou anónimos desdobrarão o tema em múltiplas glosas e diferentes e imaginosas interpretações. A poesia da Idade Média irradiando da França nas formas rudimentares, é assinalada em todas as demais nações do Sul e do Norte da Europa.

Os romances de Baltasar Dias pertencem, pois, a uma comunidade de tradições poéticas entroncadas na própria história da poesia lírica europeia. É justamente

considerado o «nacionalizador dos romances europeus», e, portanto, o introdutor dessa tradição poética europeia no nosso país, com o desenvolvimento dos temas do *Conde Alarcos*, do *Marquês de Mântua*, da *Imperatriz Porcina* e do *Príncipe Claudiano*. Baltasar Dias não recorreu a originais franceses, tendo-se inspirado nas versões castelhanas, de uma das quais — o *Marquês de Mântua* — Cervantes dizia em *Don Quixote*: «...historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma.»

São histórias maravilhosas, com alguns testemunhos de autenticidade, mas logo entremeadas de pormenores forjados pela imaginação popular. Nesses romances — glosados de diferentes formas — desfilam as grandes personagens da lenda medieval, protagonistas de feitos homéricos, figuras eleitas das canções de gesta e do ciclo de Carlos Magno, tais como o «esforçado Roldão, marquês D. Oliveiros, Dom Dudão, D. Gaifeiros, D. Beltrão, grão duque de Milão, duque da Baviera, Guarinhos, Montesinhos, Valdevinos, D. Alonso de Inglaterra, conde Dirlos, Imperador Carlos» — coorte imensa de guerreiros e de cavaleiros de que há larga referência na *Tragédia do Marquês de Mântua* e no *Auto do Príncipe Claudiano*.

Das trovas chegaram até nós *Malícia das Mulheres* e *Conselho para bem caçar*. São sátiras populares em versos de sete sílabas, cheias de conceitos graciosos e crítica aos costumes, que faziam a delícia dos ouvintes; poesias tecidas ao gosto do povo, sem elevação, mas urdidas com habilidade, graça e engenho. Não isentas da intromissão da chocarrice, revelam certa influência dalgumas cantigas, do mesmo género, inclusas no *Romanceiro*. Baltasar Dias tentava remediar esse tom de

baixa crítica, apondo-lhe, no final, a advertência de um conceito moralizador. O tom satírico não aparece apenas nas trovas, mas intromete-se no auto religioso, o que, aliás, veremos também, de forma muito notória, em Gil Vicente, no *Auto de Mofina Mendes*.

A sua obra divide-se, pois, em *autos*, *romances* e *trovas*. Que a executou, em parte, sob encomenda, não há documento que o prove, mas não custa crer que os temas dos autos religiosos fossem sugeridos por um ou outro membro do clero para comemorar, naturalmente, datas litúrgicas ou festas de santos. Albino Forjaz de Sampaio a este facto faz alusão, lamentando que «tanto Baltasar Dias como Afonso Álvares tenham vendido a pena aos frades», só porque escreveram sobre santos ⁴⁶. Entretanto, devemos, a este propósito, assinalar que Gil Vicente também nem sempre trabalhou independentemente, visto que uma parte das suas obras corresponde à satisfação de convites especiais para assinalar comemorações ou acontecimentos da corte.

Quanto aos frades, se é que encomendaram — e está provado que o fizeram a Afonso Álvares — só há que louvá-los. Assim procedendo, estimularam o género, tão pobre entre nós, e imitaram os reis e os Mecenas do seu tempo. A espontaneidade com que se exprime Baltasar Dias, prova-nos, por outro lado, que os princípios religiosos que defende, não constituem imposição externa, em possível desacordo com a liberdade da sua consciência.

Importa dizer que a linguagem de Baltasar Dias não sendo brilhante, é correcta: amolda-se à natureza dos personagens que a usam, segundo a sua condição, o seu meio, a sua formação e educação — rude nos pastores,

apimentada na velha alcoólica, dúplice nos judeus, amaneirada no diabólico cortesão, elevada e cuidada na boca de quantos têm uma missão nobre e até transcendente na vida.

Tanto para conceitos de metafísica teologal como para os seus delicados sentimentos individuais, amor da natureza e simpatia pelo povo e todos os perseguidos, Baltasar Dias sempre procurava e encontrava expressão adequada, psicologicamente correcta. O seu estilo transparece grave, sentencioso, nobre nos autos de *Santo Aleixo*, de *Santa Catarina*, do *Nascimento de Cristo* e na *Tragédia do Marquês de Mântua*.

Terá influído nesse estilo, ou melhor, na sua arte de criar, a triste condição da cegueira? O mundo de um cego povoa-se facilmente do maravilhoso que as palavras e os objectos tacteados possam fazer sugerir à mente privada dos reflexos respeitantes à cor, ao volume e ao relevo. Com a ausência de visão física há uma visão interior, subjectiva, que empresta ao acto, ao sentimento, ao objecto, ao movimento, à pessoa, uma dimensão e tonalidades particulares — se é que se pode falar em *tonalidades* na linguagem de cegos. Tudo depende de uma íris oculta que, no cego, tem um campo de visão interior superior ao das pessoas normais.

É possível que os retratos físicos das figuras do seu teatro pequem por pobreza estética e por escassez de pormenores plásticos, mas ninguém lhes pode negar um grande poder de expressão e de comunicabilidade, com superabundância de manifestações intimamente ligadas ao carácter, tudo revelando uma análise psicológica exigente e profunda. Para um cego, a palavra está acima e para além da visão. Daí o uso cuidado, amoroso, que Baltasar Dias dela faz, pois com a palavra tentará suprir

insuficiências, pressentindo o que está para além da cortina negra da sua cegueira, e devolvendo, ainda em palavras, a visão de um mundo suspeitado onde os gestos se apagam um pouco para que as atitudes morais se sobreponham a tudo o mais, como manifestação pura e íntegra. A palavra assume nele uma expressão sempre iluminada pelo espírito e aquecida ao calor do coração. Por isso o poeta lírico avanta-se ao fiel pintor de humanas situações.

Palavras impregnadas de um lirismo religioso comovente, são postas na boca de Nossa Senhora perante o recém-nado num curral mísero:

Ó fermosura estremada
minha glória, meu prazer,
que não tenho em que envolver
vossa carne delicada.
Tão pobre nasceis sem nada,
pequeno, manso cordeiro,
que levo grande martelo
por vos ver em tal pousada
sem ter pano nem cueiro.

No *Auto de Santo Aleixo*, o protagonista dirige uma sentida oração à Virgem, cheia de doce lirismo:

Ó Rainha de piedade
do reino celestial,
arca da Santa Trindade
ó perfeita caridade
de geração humanal,
sois Virgem antes do parto,
paz da nossa grã discórdia
e sois Virgem em o parto
e Virgem depois do parto...

Esse lirismo religioso, tecido de imagens transparentes e de pensamentos delicados, chegava, de imediato, ao coração do povo. Esta uma das razões da sua popularidade.

Do segredo de fazer vibrar o auditório, dá-nos Baltasar Dias um testemunho na despedida de Valdovinos moribundo, exangue na floresta:

Madre minha muito amada
que é do filho que paristes
de quem éreis consolada?
Como se há tornado nada,
quanta glória possuístes!
Já não me vereis reinar
já me não dareis conselho,
nem eu o posso tomar
que quebrado é o espelho
em que vos podeis olhar.

Repare-se na forma correcta deste trecho, bem trabalhado, num movimento de palavras e de ideias que revela inspiração e experiência:

Não há morte mais sentida
que a pouco e pouco morrer;
pois que bem podereis crer
que, vivendo morre em vida,
quem tem vida sem prazer.

E a mesma ideia desenvolvida doutro modo:

Mais sinto vosso pesar
que minha grande agonia,
porque morrerei uma vez,
vós morrereis cada dia.

Imagens sem aurifulgências de estilo, mas cheias de propriedade:

Mui valente e esforçado
Reinaldos de Montalvão,
vós sejais tão bem chegado,
como a sombra no Verão...

As suas convicções estão expressas nos seus versos, numa exposição clara que constitui simultaneamente apologética útil a oferecer aos ouvintes.

O princípio da submissão a Roma, em oposição às prerrogativas do livre exame — problema candente do seu tempo — está expresso neste como noutros passos:

Porque aquele que se fia
em seu próprio saber,
não tem nenhum entender,
como vemos cada dia
muitos de tal carecer.

O objectivo essencial é, na verdade, para além da riqueza, da eloquência e da posição social, a salvação da alma:

Não sei que prestou eloquência
ao grão sábio Salomão,
pois lhe faltou discrição
tendo tanta excelência
para ir à salvação.

A fuga ao pecado, em ordem à graça da redenção, é virtude que está, por exemplo, consubstanciada nas interpretações de Aleixo:

Senhor, que tiras pecados
ao que é mais pecador,
rogo-te, Senhor, Deus meu,
pois tão caro me compraste,
com gotas de sangue teu,
que não perca, Senhor, eu
a glória que me ganhaste...

Passagem efêmera, assim pensa da vida o poeta:

A nossa vida é um vento
tão ligeiro de passar,
que passa em um momento
por nós assim como o ar.

O poeta manifesta o seu desprezo por tudo o que é
estritamente terreno, com uma convicção sem desvios,
tal como definira o Concílio de Trento, limitando
exteriorizações dantes consentidas e contrárias à
edificação interior:

No *Auto de Santa Catarina* escreve:

...os triunfos terreaes
não convém para os do céu,
e, portanto, mais quer Deus
sacrifícios dos mortais
que grandeza para os seus...

O tema da criação e da queda do Homem é assim
tratado com uma simplicidade bem ao sabor do método
de evangelização da época:

Quando da terra sagrada
fez Deus de primo parente,
não era amaldiçoada,
nunca gerava semente,
espinhos, cardos, nem nada;

pois tendo Eva creada
mui fermosa e acabada
pela mão de Deus formada
que toda a perfeição tem...
Quando ambos se danaram
estavam sem corrupção
e o pecado que pecaram,
foi tão grande que botaram
toda a gente em perdição.

7. — *A sátira e a crítica social*

Visto habitualmente como autor de estilo sério, melancólico, messiânico, Baltasar Dias, todavia, não deixa de mostrar, quando pode ou quando quer, o espírito pronto para a facécia — em graça espontânea, por vezes licenciosa, que Gil Vicente usou e de que abusaram, de certo modo, alguns continuadores, nomeadamente Chiado.

Se o auditório palaciano de Gil Vicente gostava desses ditos apimentados e cortantes e ria-se perdidamente com eles, embora pondo, sob reserva, a mão cautelosa nos lábios abertos, podemos bem fazer uma ideia do acolhimento que o povo, com sua disposição fácil para a frase maliciosa, se prontificaria a dar a tudo quanto viesse mostrar o lado faceto do quotidiano e o ridículo de certas pessoas.

A Velha, os Judeus, os Pastores, o Vilão, de Baltasar Dias usam de uma linguagem muito livre, por vezes, com sentido duplo e à maneira da gente mais rude, desabrida e desbocadamente.

Não há exemplos desses nos dois autos de Vidas de Santos, mas no do *Nascimento* em larga escala, e, bem assim, nas trovas.

A sua linguagem sempre grave apropria-se então dos termos mais populares e torna-se muito livre, perdendo em compostura o que ganha em desenvoltura. Assim, põe na boca do Vilão, no *Auto do Nascimento*, esta algaraviada:

Ora bom que já entrei
bofas a falar verdade,
eu cuido que não serei
o melhor que há na cidade
alhonda que sou alguém.
Meu pai cuja alma deos tem
chamava-se Pero tenro
hum homem muito de bem
meu irmão era seu genro
que casou em Sacavém.
Minha mãe pario nũ sobrinho
que he neto de um pai meu
e irmão de meu padrinho
hum cachopo bonetinho
tamanho rapaz como eu.
Era primo de Mecia
e filho de meu irmão
e cunhado de minha tia..., etc.

Destas facécias e liberdades, a cronologia das suas obras talvez possa explicar algo: temos quase por certo que as chocarrices e grosserias — tão ao gosto do público, que não era, evidentemente, o da corte — não se encontram nos trabalhos posteriores ao privilégio de D. João III. Distinguido com o alvará régio, o poeta cada vez ficará mais limitado na sua liberdade de expressão. Por um lado, havia a Censura oficial, por outro, a Mesa Censória, cortando trechos inteiros, sugerindo emendas — não tanto de facécias, é certo, mas sobretudo de frases que pudessem ter um sentido, embora longínquo, de apoio ao luteranismo e ao

erasmismo. O poeta, então, retrai-se e guarda a graça no saco — para que, por causa dela, não venha a cair na desgraça de ser atingido com alguma represália ou reprimenda dura.

Há quem tenha observado que na obra de Baltasar Dias não aparece — ao contrário do que se verifica com abundância nas farsas, autos e comédias de Gil Vicente — crítica alguma aos maus clérigos. Constituía, de resto, o grande prato da ementa da época, ao nível da corte e dos palacianos que tinham especial predilecção por esta crítica contundente — não fossem os clérigos, estudiosos e sabedores, os grandes concorrentes dos nobres nos altos cargos do tempo...

No tocante a Baltasar Dias, não é difícil verificar que a sua galeria de tipos sociais é restrita e, ele próprio, não foi um espírito adestrado no exercício de uma observação meticulosa do meio, dos homens e dos ridículos que o rodeavam. Talvez a carência de vista tenha concorrido para esse retraimento. Cremos, todavia, que a ausência de crítica ao clero deriva antes da sua formação religiosa e da educação recebida, talvez na própria terra natal e prosseguida na capital. Viveu e pensou sempre como um cristão — o que, aliás, não o impediria de criticar os maus servidores da Igreja. A sua obra revela um conhecimento muito razoável dos livros evangélicos e uma cultura de tal ordem pode bem ter sido recebida através dalgum sacerdote amigo ou protector, o que não é de enjeitar, pois alguém teria de ler-lhe textos de doutrina e de história e depois passar à escrita o que o poeta ditava para ser impresso. E isto, que se releva aqui, tem em conta a tradição que o liga, de muito perto, aos frades na feitura da sua obra.

Mas devemos ainda observar que a crítica ao clérigo libertino na literatura dramática portuguesa desaparece a partir de 1536, data da instituição da Inquisição entre nós. Apenas em Chiado, mais desenvolvido e mais indisciplinado, aparece uma só vez a figura de um frade, na *Prática das Oito Figuras*, onde se apresenta um capelão de fidalgo, moldado à forma do que vemos na *Farsa dos Almocreves*. Prestes, mais prudente, apenas no *Auto da Ciosa* põe na boca de Fernão Varela uma alusão breve à vida regalada dalguns cónegos. Mas em Baltasar Dias não se atribua totalmente à intromissão depuradora da Inquisição a ausência de crítica ao clero. São os liames com religiosos amigos, para além doutros princípios, normas de vida e relações, que conterão um presumível jacto de crítica nesse campo.

Baltasar Dias, apodado — por vezes muito injustamente — de imitador, não teve necessidade de copiar o Mestre num expediente de crítica de fácil acolhimento junto dos auditórios. E se conseguiu popularidade, foi à custa de esforço próprio, tratando temas ainda não explorados, como os da fixação dos romances europeus, cuja nacionalização, como vimos, se lhe deve.

8. — *Corros, pátios e praças*

Onde se representavam os autos de Baltasar Dias?

Não custa crer que algum deles tivesse por cenário o templo, nomeadamente o da *Natividade* ou o da *Paixão*, mas também não devemos esquecer que os dois campos de acção — a Igreja e o teatro profano — iam cada vez mais se extremando. Por outro lado, o templo ter-se-ia tornado insuficiente para conter o número de fiéis que

acorrria, e, então, acolher-se-ia o adro para cena do «mistério» e do drama hierático. Mas havia ainda maiores inconvenientes, de entre os quais as frases impróprias proferidas dentro do templo, o que levaria, e acertadamente, à proibição de certas representações.

As deliberações do Concílio bracarense vêm justamente opôr resistência à penetração do profano no sagrado — disposição mal interpretada por certos autores, cuja intenção parece ser a de incompatibilizar a Igreja com o teatro. No entanto, o objectivo facilmente presumível desses cânones era dignificar a cerimónia litúrgica despojando-a de quanto pudesse prejudicar ou diminuir o seu fim essencial. Nas Constituições do Bispado de Évora, proíbe-se: «...nem se façam nas ditas egrejas ou adros delas jogos alguns, posto que sejam em vigília de santos ou alguma festa; nem representações ainda que sejam da Paixão de nosso Senhor J. C. ou da sua ressurreição ou nascença, de dia nem de noite, sem nossa especial licença: porque de taes Autos se seguem muitos inconvenientes, e muitas vezes trazem escândalo no coração daquelles que não estão muito firmes na nossa santa fé catholica, vendo as desordens e excessos que nisto se fazem.»⁴⁸

Depois, veremos que em todas as Constituições Sinodais de Portugal do século XVI se proibiam as representações nas igrejas «ainda que seja em vigília de Santos, Paixão, Ressurreição ou Natal». Nas Constituições do Bispado de Lisboa do Cardeal D. Afonso, em 1536, a de Braga, do Infante D. Henrique, em 1537, de Lamego, de D. Manuel de Noronha, em 1561, do Funchal, de D. Jerónimo Barreto, em 1578, em todas se acham proibidas as representações de autos

populares nos templos. Era já o início da acção depuradora do Concílio de Trento em Portugal.

Daqui não se pode, porém, inferir que a Igreja fosse inimiga do teatro. Urgia, contudo, moralizá-lo e separar o que intrinsecamente constituía liturgia e o que era representação profana, para divertir o povo. As representações continuaram, sobretudo em mosteiros e, mais tarde, veremos a própria Companhia de Jesus aproveitar-se do teatro para instruir as multidões, catequizando-as com a representação de cenas bíblicas e vidas de santos e de heróis. Mas esse teatro não chegaria nunca a ser popular, pois era concebido em moldes superiores à apreensão modesta do povo: a sua linguagem um pouco empolada tinha já todas as características das obras saídas dos cultores renascentistas.

Gil Vicente nunca teve dificuldades na apresentação, em local escolhido, do seu teatro. Escrevera sempre para o Rei, para a Rainha, para os príncipes, para a corte, junto dos quais vivera e auferira razoáveis benesses, embora algumas vezes se queixe das suas dificuldades económicas. Em 1524, D. João III concedera-lhe a tença de 12.000 reis, dando-lhe, por outras vezes, dinheiro. Um ano depois, nova tença de «trez moios de trigo» lhe é dada e o alvará de mercê do «ofício da língua» de Ormuz. Nesse ano, a tença que era de 12.000 passou para 20.000 e em 1528 dobra para 40.000 reis.

Os seus autos representavam-se, ora nos Paços de Alcáçova, da Ribeira, de Enxobregas, ora nas salas da real aposentadoria, quando a corte estanciava por Odivelas, Sintra, Almeirim, Alcochete, Caldas da Rainha e Coimbra. Gil Vicente, para a montagem das suas

peças, podia dispor do guarda-roupa de D. Manuel; para a realização das mesmas, desde que necessitasse, recorreria aos coros e músicos da capela real. Recorde-se que no Inventário do guarda-roupa de D. Manuel, somente os objectos pertencentes ao *baile de máscaras* ocupam cinco páginas de composição ⁴⁹.

Quando a estrela de Gil Vicente começa a diminuir de brilho, será esse modesto grupo de imitadores dos seus autos que manterá directo contacto com o povo. Mas, além, deste teatro nacional, subsistia um género de representações que tinha os seus admiradores entre o povo e entre os nobres: pequenos grupos de actores espanhóis percorriam o país, apresentando-se em praças e casas particulares. Damião de Góis queixa-se da importância de que os *chocarreiros castelhanos* gozavam na corte portuguesa. Os temas apresentados por essa espécie de saltimbancos não tinham, porém, para o nosso público, o interesse das peças dos nossos autores, e daí, o povo preferir o teatro de feição nacional, embora nas peças representadas, escritas por portugueses, entrassem também actores castelhanos.

Em que teatros, coros ou praças se desenrolavam os autos de Baltasar Dias? Nalgum modesto teatro de Lisboa, num pátio ou corro, na praça da Ribeira das Naus, no Cano Real, sobre um estrado improvisado, de dia ou de noite, à luz dos archotes de alcatrão. A cena, às vezes, compreendia dois e mais compartimentos no mesmo plano. Essas cenas eram paralelas e entrava-se de uma para outra por uma divisão. Vemos no *Auto do Nascimento* os Reis Magos transporem a montanha e entrarem imediatamente em Belém, no presépio. No mesmo auto os pastores adormecem no monte e logo entra Herodes, no seu palácio, sem que haja indicação

de qualquer adereço cénico especial. Mas, havia uma cortina ao fundo, conforme se verifica na rubrica: «Cerrar-se-ão as cortinas de onde está Nossa Senhora.»

E assim se fazia a mutação. Mas a acção tanto decorria no tempo de César Augusto como no de D. Sebastião. Os judeus começam por falar do édito e acabam por se referir às «torres de Cascais», de Belém, à Vila de Santarém, numa mistura de factos que, aliás, caracteriza a farsa medieval. As personagens, muitas vezes, como era uso, reuniam-se em conjunto no palco, à vista do público, nas portas laterais e regressavam ao seu lugar após a missão cumprida. Não eram fastidiosos estes dramas da Idade Média; pelo contrário, tinham movimento, provocavam expectativa.

No *Auto de Santo Aleixo* há uma sucessão de quadros que nos transporta imediatamente de Roma aos caminhos de Jerusalém, do vazio do deserto ao pomposo da sala de um palácio — tudo em cenas curtas e sem a divisão de actos, que só o teatro renascentista viria introduzir, com lógica e método. Mas tudo muito modesto, muito grosseiro, sem as largas disponibilidades que veremos noutras áreas, por exemplo na França, onde as confrarias tomam à sua conta, e algumas vezes em exclusivo, a representação de autos: «As aparições, as mutações à vista, os alçapões provindos do teatro grego, o esvoaçar de aves, nuvens, anjos, pombas, a ascensão de Jesus, enfim, todos os “segredos” de uma maquinaria complicada eram utilizados, tal como toda a espécie de animais pintados, dragões, monstros de toda a ordem» — conforme regista Léon Moussinac⁵⁰.

O *Auto dos Cantarinhos*, de António Prestes, de 1536, traz esta rubrica: «representado nesta cidade de Lisboa», o que nos dá a entender que já existia algum pátio de

comédias aberto ao público. Os temas religiosos certamente que se enquadravam ainda no templo, no adro ou no claustro dalgum mosteiro. Mas representava-se Baltasar Dias, também, em casas particulares e em pátios. Lê-se na *Aulegraphia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1562) com referência a um indivíduo muito afeito à prática do teatro: «...sabe de cor as trovas da Maria Parda e entra por fegura no *Auto do Marquês de Mântua*.»

Não são de desprezar a sua técnica e carpintaria, Baltasar Dias aproveitava temas e factos mais notórios para deles extrair efeitos de agrado certo nos ouvintes. Como um dramaturgo experiente, sabia usar dos chamados «cordelinhos», com vista a criar expectativa e produzir reacções. Atente-se no degolamento de Santa Catarina, jorrando leite em vez de sangue; na série de despedidas dos que vão morrer, trágica ou naturalmente: o poeta põe na sua boca palavras emotivas de dor e de angústia que provocavam, certamente, lágrimas copiosas e fáceis; a abstinência carnal de Aleixo; a intromissão do Diabo; a cabeça decepada de D. Carloto exposta e trazida pelo carrasco sob a ordem do próprio pai; os enterramentos espectaculosos com que fecham os *Autos de S. Aleixo* e de *Santa Catarina*, no meio de cânticos e desfiles — são pormenores que, com evidência, falam de uma técnica que a experiência cimentou. Soube transmitir e provocar emoção — eis a chave do êxito.

Essa é também a técnica da oratória do tempo, nomeadamente da sagrada, que não podia resumir-se modestamente a um explanar erudito de acontecimentos sem, de vez em quando, despertar a sensibilidade com

um novo efeito, emocionando, electrizando, abalando as consciências e os sentidos.

9. — *As duas Censuras*

As Censuras descarregaram também sobre os autos de Baltasar Dias o seu peso policial e depurador, que tanto se fez sentir na obra de Gil Vicente e dos continuadores, mais nuns, noutros menos. Sopravam na península os ventos das chamadas ideias heréticas, vindas de longe, e havia que organizar os meios de contra-ataque, em defesa do que, então, parecia uma civilização ameaçada. Houve exageros e desmandos; e de tal ordem que as liberdades foram coarctadas; o extremado zelo pela integridade das doutrinas, chegaria a fazer considerar a imprensa — uma novidade revolucionária — como o mal maior e inimiga das grandes linhas de acção e dos princípios consagrados.

A censura inquisitorial começa, então, a exercer a sua absorvente missão, provocando o descontentamento e a revolta nos espíritos, naturalmente ciosos de liberdade. Com a censura caminha-se decididamente para o afrouxamento da criação artística, às vezes não tanto pelos cortes exercidos, mas mais pela atmosfera de medo que se criava e que punha de sobreaviso o artista, receoso das consequências sempre funestas advindas da reprovação oficial de exigentes juízes e censores. O artista, antes que fosse visado, submetia-se ele próprio ao seu tribunal de consciência: vai, temente, cortando aqui e ali o texto, que ficará, por fim, como uma pobre árvore podada, sem ramos e sem florescência. Não há, pois, só a lamentar o mal que os censores produziram, podando, mas a mediocridade a que deram lugar pelas

vias do temor. A história da censura só pode registrar o que se eliminou, mas não poderá nunca dizer quanto fez recuar o pensamento e a cultura pelo que se não disse nem se criou por medo à apertada vigilância.

Contra essa vigilância, exercida sobre os escritos, queixava-se António Ferreira, o autor da *Castro*: «A medo vivo, a medo escrevo e falo / hei medo do que falo só comigo; / mas inda a medo cuido, a medo calo...» É possível que esse medo também povoasse a mente de Baltasar Dias e que, não pequeno esforço fosse poder dizer as coisas de forma que as mesas censórias deixassem passar, torneando expressões, amortecendo impulsos, rodeando pensamentos e expressões vivas, tornando-as, por fim, em simples lugares-comuns da comunicação humana. A censura castigou-o em vida, mas, depois da sua morte, mostrou-se ainda mais exigente. A partir de 1536, data da instituição da Inquisição em Portugal, toda a cautela é pouca para os que vivem da pena, pois de perto os vigiam os Índices Expurgatórios, que veremos surgir, cada vez mais despóticos, em 1564, 1581, 1597 e 1624, todos inspirados na primeira lista negra publicada em Castela em 1559.

Não fora a censura inquisitorial e hoje, certamente, poderíamos dispor da bibliografia completa de Baltasar Dias. Assim que uma obra era censurada, fazia-se imediata recolha de anteriores edições: tudo desaparecia rapidamente, porque a posse de obra não censurada poderia ter consequências muito desagradáveis, que ultrapassavam a queima dos livros; podia levar o detentor a ferros, como sucedeu com frequência.

«Um livro proibido», escreve J. Silva Dias em *Censura Literária em Portugal*, «era sempre uma testemunha de

Acusação. António Luís e outros judeus e humanistas foram presos e processados só por possuírem bíblias e cartapácios em grego, como nos respectivos feitos, depois de aturada investigação, se veio a concluir. A ignorância dos esbirros tomara, porém, esses livros ciosamente guardados pelos seus donos, como pergaminhos de crença na lei de Moisés...»⁵¹.

Assim desapareceram edições valiosas de Baltasar Dias e de outros autores, alguns dos quais foi possível reaver, porque havia exemplares na Biblioteca Nacional de Madrid. Estão neste caso os dois autos recolhidos por D. Carolina Michaëlis e editados em «fac-simile» pelo Centro de Estudos Históricos de Madrid, com outros dezassete de diversos autores portugueses, e alguns anónimos. Trata-se dos *Autos do Nascimento* e de *Santa Catarina*, de Baltasar Dias. Têm sumo interesse, porque são edições não expurgadas pelas Mesas Censórias, contendo, pois, o texto integral.

Teófilo Braga afirma que a acção da censura foi tão profunda e nefasta que, por si só, contribuiu para aniquilar o Teatro Português.

D. Carolina Michaëlis acha exagerada a afirmação e nas suas *Notas Vicentinas* diz a este propósito que «em vez de jurar com Teófilo Braga que o drama foi a forma verdadeiramente vital e nacional da literatura portuguesa, a qual definhou exclusivamente porque a Inquisição descarregou sobre ela golpes mortais, inibindo numerosos génios de darem vasão ao seu talento, exterminando o imenso reportório de Quinhentos, creio que os conhecedores do temperamento essencialmente lírico dos portugueses admiradores da veia epicamente patriótica de Luís de Camões, e dos notabilíssimos prosadores nacionais,

concordarão em que a causa da pobreza crónica do teatro português está na falta de invencionice dramática, na incapacidade dos poetas de dar movimento evolutivo à arte e técnica indeterminada do iniciador»⁵².

A afirmação da ilustre filóloga e investigadora não invalida a condenação dos métodos de censura, mas é exacta quanto ao declínio do teatro medieval em Portugal. Nele só encontraremos, nessa época de transição, extrema fidelidade a princípios consagrados e uma total inadaptação a novas formas, para novos rumos. Mas esta apatia de comportamento quanto à evolução em ordem ao futuro não terá também a sua explicação no clima de medo criado pela censura, de que resultou a mediocridade testemunhada?

Os ciclos literários percorrem, como todas as manifestações da vida, as mesmas etapas: a arrancada nascente, o fastígio do apogeu e a decadência e o olvido. O teatro medieval, mesmo com a luminosidade de um Gil Vicente, descreveu a mesma curva fatal até ao declínio. Mas ficou de pé, todavia, o que nesse teatro, é eminentemente válido e positivo — e não morrerá: a sua originalidade, o génio criador da comédia nacional, a inspiração dos cultores dessa escola.

Desaparecido do tablado da vida, o Mestre; preocupados a corte e os palacianos com novas expressões que vinham satisfazer a natural sede de erudição e de cultura, Baltasar Dias continuará com perseverança a fornecer ao povo o teatro que este compreendia e amava. Mas, o discípulo, ele próprio, será depois envolvido no turbilhão do tempo, para dar lugar a novos modelos que corresponderão a outras e mais ousadas aspirações.

A lei da criação artística é, também, a lei da evolução permanente. O tempo, porém, inexoravelmente, espreita-as. Mas, onde fulgura o génio, a morte passa de largo.

IV / O QUE O POETA ESCREVEU E O QUE CHEGOU ATÉ AOS NOSSOS DIAS

O privilégio concedido por D. João III a Baltasar Dias prova que o poeta, ao fazer a petição, tinha já um passado literário de certa monta: «...me disse por sua petyçam que tem feitas algũas obras assy em prosa como em metro... ». Das obras em prosa, nenhuma chegou aos nossos dias e nem delas dá existência o *Index Expurgatório*, como deu doutras em verso, desaparecidas. Romances chamados velhos, histórias de cavalaria, vidas de santos, epistolografia moralista? Debrucemo-nos, pois, sobre a razoável bibliografia existente — toda em metro — e que pode fornecer-nos uma ideia muito aproximada das suas potencialidades e possibilidades como poeta e dramaturgo popular.

1. — *Autos de Devoção*

Considerando a natureza dos temas tratados, classificam-se de *Autos de Devoção* os três que o poeta nos legou: um, tirado da Bíblia Sagrada — o do *Nascimento*; e dois, do hagiológico da Igreja Católica —

Santo Aleixo e Santa Catarina. Não diferem substancialmente uns dos outros quanto à carpintaria — as cenas sucedem-se às vezes sem grande sequência; introduz-se a música e os cânticos religiosos, valorizando assim a narração, e fornecendo a esta o comentário precioso da liturgia.

As cenas da Natividade, antecedidas da Anunciação e perseguição de Herodes e precedidas da visita dos Reis Magos, nasceram aos pés do altar, entre lumes, flores e incensos. Mas são simultaneamente acto religioso e teatro, que se identificam pelo sagrado, tal como sucedera outrora na infância das civilizações, quando teatro, crenças e mitos pareciam assumir idênticas posições em face das interrogações do homem perante o mundo conhecido e o invisível pressentido.

Os *Autos da Paixão* também nascidos junto do altar, terão, por primeiro cenário, o templo; e a própria hierarquia, cooperará, concedendo-lhe assim valimento como elemento positivo de dinamização apologética e catequística. A Bíblia sempre foi manancial de temas e de aproveitamento para poetas e autores dramáticos; e Baltasar Dias, com sua refinada vocação lírica, encontra na sua leitura, não só motivo de consolação interior como, também, caminho aberto para o desenvolvimento da sua inspiração, posta assim ao serviço de causa que lhe era particularmente cara.

Do Antigo e Novo Testamento escolheu o poeta cristão três temas fortes: possivelmente o conceito de justiça num soberano sábio anterior ao anúncio da Boa Nova — o rei Salomão, concretamente; a personalização divina do resgate humano numa das três pessoas da Santíssima Trindade — o Cristo nascido de Virgem; e,

ainda, a consumação de uma missão salvadora pelo sangue e pela imolação — o drama da Paixão.

Destes três temas enunciados, só chegou até nós o da Natividade: o primeiro e o último perderam-se; e até o que resistiu à perseguição e ao tempo andou encoberto durante três séculos, tanto que Teófilo Braga o considerava perdido. D. Carolina Michaëlis foi descobri-lo providencialmente, em 1910, na Biblioteca Nacional de Madrid, junto com outros dezoito autos, de entre os quais havia mais um do vate madeirense — o de *Santa Catarina*.

Estes autos têm a particularidade muito apreciável de não terem sido submetidos à censura e, por isso, conforme escreveu D. Carolina Michaëlis, «quanto à raridade, são um verdadeiro tesouro. Pode-se supor, entrassem cedo em Espanha, logo depois de impressos e expostos na afamada feira de Medina del Campo, na posse de algum ilustre castelhano, bibliófilo como Fernando Colón mas posterior a esse (que faleceu em 1539) e que das mãos do coleccionador particular, passassem (ignoro como e quando) aos tesouros nacionais, onde dormiram sossegados até 1910»⁵³.

Para tecer a trama deste auto de devoção — que, certamente, foi desempenhado em templos — deve Baltasar Dias ter-se servido do texto bíblico, nomeadamente do Evangelho de S. Lucas.

Em S. Mateus, S. Marcos e S. João há aspectos relevantes da vida de Jesus Cristo. Mas só em S. Lucas se encontra a preocupação de pormenorizar esse tempo que medeia entre o anúncio do Anjo e o Nascimento do Salvador, seguido dos factos que testemunham o acontecimento maior da História da Humanidade.

Até o *Cântico de Maria* que S. Lucas compôs ⁵⁴ foi aproveitado pelo poeta que nessa comovente oração se inspirou, pondo na boca da Virgem expressões de certo modo rudes, mas vindas muito do fundo do coração materno.

Conviria dar uma síntese do conteúdo e desenvolvimento do tema, começando por assinalar-se que, num auto de devoção que celebra essencialmente o Nascimento de Cristo, parece estar desajustada a intromissão de judeus usurários, um vilão muito do tempo do poeta, uma velha bêbada e uns pastores em invernos nitidamente beirões.

Caracteriza-se, como se sabe, o teatro da Idade Média por esta diversidade de factos, que, aliás, aparecem como um elemento de diversão e de efeitos pelo contraste. Não só o auditório popular o exigiria, como também o palaciano, para quem, por exemplo, se destinara o auto de *Mofina Mendes*, onde o processo é notoriamente usado.

Daí, o *Auto do Nascimento* seguir a tradição na construção da obra dramática: intromissão de cenas cómicas que colidem com o tom grave do tema principal.

A carpintaria dramática da Meia-Idade tinha decididamente, uma visão psicológica atilada sobre as reacções das multidões no espectáculo, procurando, após as lágrimas, provocar o riso: o contraste impedia a possível monotonia.

AUTO DO NASCIMENTO — O auto começa com a cantiga de um pastor, Benito, ao jeito de apresentador, e ao qual se reúne, outro, Bartolo, menos lesto no serviço: um, dorminhoco, outro, sempre alerta; um,

[illegible]

1

¶ Auto do Nascimento.



¶ Auto do nascimêto de nosso Señor Iesu Christo noua-
mente feyto por Baltasar Diaz, em o qual entrão as figu-
ras seguintes. f. dous pastores hũ chamado Benito, & ou-
tro Bartolo. E depois outro que se chama Llorête, ho Em-
perador Augusto Cesar, Cerino Embayxador, el Rey
Herodes, dous Iudeus, hũ vilã, hũa velha, Ioseph, Nossa
Senhora, hum Anjo, & os tres Reys Magos,
Entra logo Benito cantando.

Com Priuilegio Real.



AUTO DE S.^{TO} ALEIXO



OBRA NOVAMENTE FEITA, DA VIDA
do Bemaventurado Santo Aleixo, filho de Eu-
femiano Senador de Roma.

FEITA POR

BALTHEZAR DIAS.

LIXEOA OCCIDENT Na Offc de Antonio Pedrozo Galvão

Com todas as licenças necessárias, e Privilegio Real 1738.

MARQUEZ DE MANTUA.



TRAGEDIA DO MARQUEZ DE MANTUA; e do Emperador Carlos Magno.

A qual como o Marquez de Mantua, andando perdido na caça, achiou
a Valdovinos ferido de morte, e da justiça, que por sua morte
foy feita a D. Carloto, filho do Emperador.

P E S S O A S.

O Marquez de Mantua.
Valdovinos seu sobrinho.
Hum Page.
Hum Ermião.
Dous Embaixadores.
1. O Duque Amão.

2. O Conde D. Beltrão.
O Emperador.
Guilherme.
A Imperatriz.
A Mãe, e a Esposa de Valdovinos.
D. Carloto, e D. Reynaldo.

LISBOA OCCIDENTAL:

Na Officina de Antonio Pedrozo Galra6. Anno de 1737.
Com todas as licenças necessárias, e Privilegio Re.11.

TRAGEDIA
DO MARQUEZ DE MANTUA,
DO IMPERADOR
CARLOTO MAGNO,
A QUAL TRATA COMO O MARQUEZ DE MANTUA
ANDANDO PERDIDO NA CAÇADA ACHOE
A VALDIVINOS
FERIDO DE MORTE:
E DA JUSTIÇA QUE POR SUA MORTE FOI FELIZ A
DOM CARLOTO
FILHO DO IMPERADOR.



INTERLOCUTORES.

O Marquez, de Mantua
Valdivinos, seu Sobrinha
Hum Pagem,
Hum Ermitão,
Duque Amão, (Embaxadores.
D. Belirão,

Carloto Imperador
Imperatriz,
Galalão,
Mãe, (de Valdivinos.
Esposa, (D. Carloto.



Do principe Claudiano.



¶ Obra da famosa historia do principe Claudiano filho do
Emperador de Constantinopla: em a qual se trata dos muyto doctos
e sabiosos amores q' teve com a chreina Ju. Anxetina filha do
Emperador de Alemanha, e assi mesmo dos gostosos amores
que teve Francisca principe de Franca com a muyto fermosa
Luciana filha do dito Claudiano, e da muyto espantosa, e terna
caquida auestrura do pauroso animal chamado Oco canli-
no: e toda de grego em Portuguez: feyta em metro por Bal-
tezar d'aj.

¶ Com Real Privilegio.

¶ Começa a Obra.

¶ Quis bñ Rei muy louado
na q'õla sublime Espanha
esse raram tam prezado
era amigo e muy amado
de Emperador d'alemanha
Tin. a bñ filha donxela

tam linda, e tam graciosa
tam gentil, e tam fermosa,
que por ser assi tam bella
lhe chamaram Alua rosa.
¶ Dunq'ndo o que dito ey
o muy nobre Emperador

EMPERATRIZ PORCINA.



HISTORIA NOVAMENTE DA EMPERATRIZ
Porcina, mulher do Imperador Lodovico de Roma, em a qual
se trata como o dito Imperador não matar a dita Senhora
por hum tchismunho; que lhe levantou o iraão do dito
Imperador; & como escapou da morte, & dos muytos
trabalhos, & fagunas, que passou, & de como por
sua boudade, & muyta limpeza, tornou a cobrar
seu estado com mais honra que a do principio.

LIVRARIA DO POVO
N.º 12.

HISTORIA
DA
IMPERATRIZ PORCINA,
MULHER DO IMPERADOR LODOVICO DE ROMA,

Na qual se trata de como o dito imperador mandou matar esta senhora por um testemunho que lhe levantou o irmão do dito imperador, e como escapou da morte, e dos muitos trabalhos e fortunas que passou; e de como, por sua bondade e muita honestidade tornou a cobrar o seu estado com mais honra que primeiro.

POR BALTHAZAR DIAS.



PORTO.
LIVRARIA — CRUZ COUTINHO — EDITORA.
18, Rua dos Caldeiros, 20.
1887.

CONSELHO

PARA BEM CAZAR.



OBRA NOVAMENTE FEITA . A QUAL HE'
chamada Conselho para bem cazar; porque em ella se tratao
mais das cousas, que conuein ao tal conselho. Muito proveitosa
para os homens, & mulheres. Agora novamente emendada, & a-
crescentada por Balthazar Dias. Vai segundo o autor, que hui
seu amigo lho mandou pedir pela maneira seguinte.
E ao fim vai acrescentada hui carta a hui
senhora, q' querria apreender a ler.

EM LISBOA,
Com todas as licenças necessarias,
Por Domingos Carneiro, Anno 1679.



CONSELHO

PARA BEM CAZAR.



OBRA NOVAMENTE FEITA, A QUAL
he chamada Conselho para bem cazar, porque em ella se
tratao as mais das cousas, que convem a tal conselho, muy-
to proveitosa para os homens, e mulheres. Agora nova-
mente emendada, e accrescentada por Balthazar Dias. Vay
seguindo o Author, que hum seu amigo lho mandou pedir
pela maneira seguinte. E no fim vay accrescentada huma
carta a huma Senhora, que queria aprender a ler.

EM LISBOA,

Com todas as licenças necessarias.

Por Domingos Carneiro, Anno de 1680.

Auto de Santa Caterina.



¶ Obra nouamente feyta da vida da bemauenturada sancta Caterina Virgem & martir, Filha del Rey Costo de Alexandria, em a qual conta seu martyrio & glorioso fim, muyto deuota & contemplatiua. Feyta per Baltesar dias da ylha da madeyra, homem carecido da vista. Em a qual obra entram as figuras seguintes. f. sancta Caterina, sua mãy & hum lrmítam, Christo, nossa Señora, hũ paje de sancta Caterina, & o Emperador Maxencio, & a Emperatriz, & Profirio seu paje, & tres Douctores, chamados Ionas, Abiatar: & Syluano: & hũ Anjo E entra logo Sancta Caterina: & sua mãy: muy ricamente vestidas: & diza mãy.

A U T O
DE
S.^{TA} CATHARINA,



OBRA NOVAMENTE FEITA DA VIDA
da Be naventurada Santa Catharina Virgem, e Martyr, filha do Rei
Costo de Alexandria; em a qual se conta seu martyrio, e glo-
rioso fim, e he muito devota, e contemplativa.

FEITA POR
BALTHAZAR DIAS,
*Interlocutores Santa Catharina, sua mãe, hum Ermitão, Christo, N. S.
nhora, hum pagem, o Imperador Maxencio, e a Imperatriz, e
Porfirio seu Pagem, hum Alcaide, e tres Douceiros chamados
Jonas, Abiatar, e Sylvano, e hum Anjo.*

LISBOA
Na Officina de FRANCISCO BORGES DE SOUSA.
Anno de 1786.

Com Licença da Real Meza Censoria

LIVRARIA DO POVO
N.º 4.

AUTO
DE
SANTA CATHARINA,
VIRGEM E MARTYR, FILHA DO REI GODO DE ALEXANDRIA,
EM O QUAL SE CONTA SEU MARTYRIO, E GLORIOSO FIM,
COMPOSTO POR
BALTHAZAR DIAS.




PORTO.
LIVRARIA — CRUZ COUTINHO — EDITORA.
18 — Rua dos Caldeireiros — 20
1886.

MALICIA DAS MULHERES.



OBRA NOVAMENTE FEITA, E CHAMADA
Malicia das Mulheres, porque nella se trataõ muitas ten-
tonças, authoridades à cerca da malicia, que ha em al-
gumas dellas, e assim trata como duas mulheres
enganarão seus maridos graciosamente.



LISBOA OCCIDENTAL,
Na Officina de MANOEL FERNANDES DA COSTA,
Imprêssor do Santo Officio. Anno de 1738.
Com todas as licenças necesarias, e Privilegio Real.
A'custa de Miguel de Almeida e Vasconcellos, Mercador de Livros.

MALICIA DAS MULHERES.

OBRA NOVAMENTE FEITA,
na qual se trataõ muitas sentenças, e auctoridades
ácerca da malicia, que ha em algumas dellas,
e assim para como duas mulheres enga-
naraõ seus maridos graciosamente.



LISABO,

LISBOA : Na Officina de JOAÕ ANTONIO REYS.

Anno de 1794.

*Com Licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame,
e Censura dos Livros.*

MALICIA

DAS

MULHERES.

OBRA NOVAMENTE FEITA.

*Na qual se tratão muitas sentenças, e authoridades á
cerca da Malicia, que ha em algumas dellas; e
assim trata como duas Mulheres enganando
seus Maridos graciosamente.*



NA TYPOGRAPHIA DE S. J. FERREIRA,
Rua de Santo Eloy n.º 20. = 1851.

Vende-se na loja de livros de Sebastião José Ferreira & Filho,
rua de Santo Eloy n.º 20, junto á Botica.
=PORTO.=

optimista, outro, pessimista quanto às intempéries e aos gados; mas acabam ambos de acordo, quanto à necessidade de um sono reparador, ainda que sob chuva e neve.

E logo entra o Imperador Augusto César com o embaixador Serino, estabelecendo, de comum acordo, as novas bases do recenseamento de toda a população do Império Romano: «Todos iam inscrever-se, cada um na sua cidade.»⁵⁵ «Vossa Majestade — diz Serino — quer escrever toda a gente / e ha se isto de entender / não os nascidos somente / mas os que hão de nascer. / Isto convem a saber / que as molheres prenhasdas / com as crianças geradas / também se hão de escrever / posto que não sejam nadas.»

Veremos, em seguida, o embaixador Serino ir até junto de Herodes, ao qual expõe o projecto, acrescentando que, além do mais, os «escritos terão de pagar dez dinheiros de tributo / em quanto o mundo durar. / E isto se ha de tomar / pello grande e piquenino». Diz, a seguir, a rubrica: *Levanta-se Herodes como que vai fazer lançar pregão e entram dois Judeus, hum chamado Samuel e outro Zau.* Quezilentos, resmungões, queixam-se de tudo: da chuva, da neve, do frio, da lama que encharca as botas e os gabões. Mas, sobretudo, gabarolas: «fiz façanhas nomeadas / estoutro dia no porto / que dei quarenta estocadas / na bandova de hũ boi morto / e cortei-lhe as queixadas». Interrogado Zau ao que viera, explica a Samuel que terá de ir a Hierusalem para assentar e «digo que te matarão / se logo, sem mais deter / te não fores escrever / e mais tua geração / parentes, filhos, mulher». Pesarosos porque têm que dizer a verdade, no relato exacto dos seus bens

desforram-se num rosário de mentiras, de puro efeito cômico.

Vão-se os judeus e entra uma Velha praguenta que injúria o Imperador, numa linguagem desbocada, por tê-la forçado a ir «escrever-se» e, além desse sacrifício, «ainda pagar-lhe tributo». Um vilão entra, cantando, e, no mesmo tom chocarreiro, dialoga com a Velha, enaltecendo as boas pingas. E, unem-se, também, no protesto ao pagamento do tributo. *Hir-se-ão a Velha e bo Vilão, e entra Nossa Senhora e Joseph* — e à linguagem desbragada dos personagens de farsa sucede um diálogo muito cuidado, mas natural: as palavras que usaria qualquer casal que tivesse de partir no cumprimento de um dever, que, neste caso, é concretamente o recenseamento obrigatório. O diálogo decorre na caminhada, até que o casal chega a Belém; e, Nossa Senhora, sentindo as dores do parto, adverte José: «neste portal nos metamos / que já a hora he chegada / mais que bem aventurada / porque tanto esperamos / e de mi tão desejada». Sai José em busca de «lume com que nos vejamos» e é na sua ausência que nasce «o divino resplendor, prazer dos anjos jocundo». E perante tanta miséria, Maria, interroga-se: «Porque causa, redemptor, quereis nascer neste mundo miserável, pecador?» Chora o Menino e a Virgem embala-o com palavras de muito amor e unção. E, quando José regressa, Maria diz-lhe: «José amado esposo / adorai o rei dos ceos / olhai quão pobre humildoso / quis nascer entre animais!» José adora-o. Depois, com um manto velho, envolvem o Menino. Cantam os Anjos *Gloria in excelsis Deo*. Acordam os pastores, cheios de fome; e logo que se propõem comer aparece-lhes um Anjo que anuncia o nascimento do Menino: «O cordeiro

innocente / em Bethlém he já nascido / hũa virgem ho
ha parido / e sem de varão semente / foi no ventre
concebido.» Um terceiro pastor, Llorente, confirma aos
outros o sucedido e, levando-os ao curral, rojam-se aos
pés do Redentor, oferecendo-lhe, humildes, míseras
coisas, como o cajado, as botas e «un pandero / para
quando tu llores /, y si no te contentares / mi
coraçom que es entero / recibe si tu mandares». Vão-se
os pastores, prometendo que d'Ele, Redentor, falarão
aos seus amos e que voltarão com o povo para, todos,
adorá-Lo. Entram os Reis Magos, Gaspar, Baltasar e
Belchior, que lamentam a gelidez das suas relações
habituais, cada vez mais indiferentes que andam uns
com os outros. Pressentem, todavia, que o Espírito os
vai unir. Homens sábios, louvam o Deus que criou os
céus e «deu claridade ao mundo / que sendo escuro e
fundo / e a terra oca e vazia / fê-la firme e fez o dia /
mui alegre e mui jocundo / para nos dar alegria. / E
deu-nos contentamentos / primeiro de nos criar / e
para nos sustentar / deu-nos quatro elementos: / fogo,
agoa, terra e ar / e depois de nos formar / da terra de
que nascemos / deu lei com que nos salvemos, / a qual
nos mandou guardar / e he esta que agora temos».

Uma estrela aparece no firmamento e um anjo
anuncia aos Reis o nascimento de Cristo, indicando-lhes
o caminho. Reúnem-se os Reis, preocupados com a
oferenda que prove a sua vassalagem. «Ouro ao Deos
dos ceos / e da terra que he seu nome / lhe ofereçamos,
irmãos meus / incenso quanto a Deos / e mirra quanto
ao home». Os três Reis Magos seguem a estrela,
cantando *Laudate dñm omnes gentes*, mas ao chegarem a
Jerusalém desaparecerá a estrela, o que causa grande
estranheza aos três soberanos. Entram na cidade e vão

ter com Herodes, anunciando que «donde está o que he nascido / chamado rei dos judeus / he Mexias prometido / filho do eterno Deos / não varão concebido». Herodes, dissimulando a surpresa que lhe causa o anúncio do nascimento de um novo rei no seu reino, propõe-lhes que vão, de novo, ao encontro desse soberano e que lhe tragam, breve, notícias, porque também deseja «ir adorar, donde quer que ele estiver».

Ir-se-ão os três Reis Magos e tornar-lhes-á a aparecer a estrela. E cantam *Laudate pueri dominum* — diz a rubrica. Encontram o Menino, ao qual adoram. Nossa Senhora recebe-os com expressões ternas. Cerrar-se-ão as cortinas donde está «Nossa Senhora e aparece o Rei Herodes, que, temendo que seja deposto do seu trono, decide lançar a perseguição. E de novo se abrem as cortinas, para ouvir-se o louvor dos Reis Magos, que se despedem do Menino e de sua Mãe, a caminho dos seus Reinos. «Senhora, nós nos partimos / de vossa grã claridade / mas ainda que nos imos / cá deixamos a vontade.» A Senhora os despede com gratidão: «Não deixeis de ser lembrados / do seu santo nascimento / porque este he o unguento / que há de curar os chagados / do passado testamento.» Ir-se-ão os três Reis Magos, *como que tornam a Hierusalem e aparecer-lhes-á hum Anjo e diz*: «Vós que vindes de Bethlém / de ver Deos omnipotente / não vades per Hierusalem / para os Reynos de Oriente / nem mandeis por lá ninguém / porque el-rei Herodes tem / determinado com os seus / de matar a Cristo Deos / ho qual ainda não convém / que morra pelos judeus.» E ir-se-ão os «Reis Magos por outro caminho e fenece a obra em louvor e glória de Deos».

Tem interesse conhecer-se o que o *Index Expurgatório* de 1624 cortou do *Auto do Nascimento*, tanto mais que temos presente, finalmente, o original não expurgado.

Diz o referido *Index*: «No *Auto do Nascimento de Christo*, de Baltasar Dias, de qualquer impressam, emende-se o seguinte: no princípio do dito de Benito, risque-se o verso 11, *Jury al no*, até *peccar quisso*, inclus. E no dito seguinte de Bartolo risque-se o verso 6 *por San Junco verdadeiro*, etc. adiante também no segundo dito de Bartolo, *dexadme dormir*, etc. e risque-se o verso *juro al cuerpo de S. Pico*. E no dito do Emperador, Jupiter *omnipotente*, em logar do verso 21, *E pois que como divino*, diga, *E pois que sem ser divino*. Em o dito de Samuel, risque o verso 8, *juro al cuerpo de Abraham*. Em o dito 2, de Samuel, risque-se o verso 4. *Por vida de Don Mousé*. E muito adiante no 4, dito de Joseph. *Quem se apercebe*, etc., risque-se o verso 8. *E a cabaça com vinho*. Em o mesmo auto antes do título, *Aquí chora o Menino*, etc., ponham-se estas palavras: *O parto da Virgem não se represente no theatro mas sopenbase, e corrida hũa cortina apareça a Senhora e o Menino Jesu no presepio*: o qual aviso se entenda em qualquer outra representaçam do Nascimento. Abaixo do título, *Aquí vem Joseph*, etc. no verso 5. *Nosso filho piadoso*, diga etc. *meu filho*, etc. Adiante no dito de Benito risque-se *no dormia por San Puelo*, até *balando como amaron* inclus. E muyto adiante no dito de Gaspar a segunda vez que falla com Herodes, risque-se o verso 10. *Depois de se falecer*. E no mesmo dito, o verso ultimo, *já tres dias averá*. E adiante onde falla Gaspar por todos, o verso 6. *segundo na divindade*. No ultimo dito de Belchior por *receo a vossa bondade*, diga, *recebo*, etc.»

Como se vê, a Censura não se preocupava com frases soezes, mas sim com aquelas expressões que

ofereciam dúvidas do ponto de vista da ortodoxia. Quanto ao que se refere à cena do parto de Maria, devemos esclarecer que era uso representá-la na Idade Média com pormenores muito vivos e realistas — o que mereceu, e com justificação, reparo por parte da Igreja.

EDIÇÕES — *Auto do Nascimento de nosso Senhor Jesu Christo novamente feyto por Baltasar Dias, em o qual entrão as figuras seguintes dous pastores, hũ chamado Benito e outro Bartolo. E depois outro que se chama Llorête, ho Emperador Augusto Cesar, Cerino Embayxador, el Rey Herodes, dous Judeus, hũ vilã, hũa velha, Joseph, Nossa Senhora, hum Anjo, os três Reys Magos. Com Privilégio Real.* Exemplar existente na Biblioteca Nacional de Madrid. Não tem data.

— Edição de Domingos Carneiro, Lisboa, 1615; Ed. Domingos Carneiro, Lisboa, 1665.

AUTO DE SANTO ALEIXO — É das obras de Baltasar Dias a que conseguiu despertar maior interesse, e já não só porque o tema é deveras empolgante, mas porque o autor o soube tratar com inspiração e talento. A figura de Aleixo tornou-se muito querida do povo, sempre vibrando de emoção perante actos que transcendem o normal e se envolvem, como no caso presente, de uma doce auréola de nostalgia, de renúncia e de mistério. Tratava-se, segundo a história, de um «anónimo mendicante» romano, nascido de família rica, que, desprezando os bens da terra, levava uma vida de asceta em Edessa. E pouco mais. Sem se referir à ascendência e à história dos mártires e dos santos da Igreja, fala tão-somente de um «homem de Deus». A lenda, depois, havia de aproveitar-se dos reduzidos

dados conhecidos e ampliá-los com muita imaginação. Trata-se, com efeito, de uma lenda assíria, composta entre 450 e 475 e consta de um manuscrito do século VI. O culto popular de Aleixo nasce num canto narrativo em decassílabos, originário da Itália central, que depois se estende para Veneza, Dalmácia e Calábria em diversas versões. Nalgumas o pai chama-se Fabiano, noutras Eufemiano, e diferem em muitas situações.

No século X, monges gregos instalados no Aventino, localizaram o corpo do asceta na igreja próxima de S. Bonifácio, criando assim um novo núcleo de irradiação da lenda que se propagou em seguida, com uma rapidez espantosa, a todos os países da Europa. Jean Meunier ⁵⁶ cita, além dos prolongamentos extra-europeus da narrativa, numerosas versões francesas, provençais, italianas, espanholas, alemãs e até do idioma escandinavo antigo. A narração da sua vida passa para a cena, tal como há notícia da representação de autos sobre esse tema no Mosteiro de S. Salvador, de Veneza, em Fevereiro de 1515, e que se repetirá com extraordinário êxito, em 1517. D’Ancona aponta estas representações da «vida de Santo Aleixo» como uma das pedras fundamentais das origens do teatro italiano. A iconografia, por outro lado, mostra-nos em telas célebres a morte do Santo, tal como se pode ver no fresco da escola romana (séc. XI), da Basílica de S. Clemente, em Roma ⁵⁷.

Como chegou até nós esta história envolta em lenda, e que, pelo seu teor e sabor, ocuparia desde logo lugar de estima no coração sensível dos portugueses?

«Existe num manuscrito alcobacense», escreve Andrée Crabbé Rocha ⁵⁸, «hoje conservado na Biblioteca Nacional, uma *Vida de Santo Aleixo*. No *Livro*

da Virtuosa Bemfeitoria ⁵⁹, do Infante D. Pedro, conta-se essa versão em prosa...» Teófilo Braga explica a simpatia do povo português por Santo Aleixo pela correlação com outros factos e figuras da nossa história: «O tipo de Santo Aleixo exprimia a tristeza do tempo, quando, pela derrota do rei D. Sebastião, o povo ficara na incerteza se realmente morrera em Alcácer-Ouibir, ou se efectivamente abandonara o trono para fugir como peregrino e ir fazer penitência a Jerusalém. Aleixo separa-se também de sua esposa na noite do noivado, troca as roupas de gala pelos andrajos de um mendigo e vai adorar os Lugares Santos, regressando desconhecido (encoberto) e vivendo dezassete anos por esmola debaixo de uma escada em casa de seu pai.» ⁶⁰

Não resta dúvida que há um paralelismo muito significativo entre os caracteres dos dois personagens, ambos movidos interiormente por uma forte dinâmica espiritual que transcende as terrenas ambições. O povo português identificava, pois, simpaticamente, estes dois tipos de jovens heróicos: o monarca português e o nobre esposo romano.

O *Auto* de Baltasar Dias corresponde a certos aspectos da formação espiritual e do carácter do homem da Idade Média: Aleixo prega a castidade. Noutro lugar, Baltasar Dias escreverá que

...muito bem he verdade
o que bem casado he
mas melhor he castidade
que Deos ama a virgindade...

Ora Aleixo não é um eunuco, nem um incapacitado para coabitar no tálamo conjugal. É, antes, uma vontade firme que toma a decisão de tornar as solicitações da

carne sujeitas ao domínio do espírito. A renúncia é uma virtude de todos os tempos, mas tem um significado especial à luz das ideias e dos costumes da Idade Média. Procurar voluntariamente a pobreza, sendo rico; martirizar-se com cilícios, castigar a carne — são aspectos penitenciais que caracterizam o espírito místico desse período de testemunhos heróicos. A elevação espiritual tinha que corresponder a uma doação corporal.

A visita aos Lugares Santos era uma das grandes provas de fidelidade do cristão. Feliz, Santo Aleixo, diz, antes de morrer:

Mas com a ajuda de Deus
pelo Anjo que enviou
vi os Lugares todos seus
que um só por ver não ficou.

Baltasar Dias mostra-se verdadeiramente inspirado na cena da carta, modificando o espírito teocrático da *Legenda Aurea*: Eufemiano aproxima-se do cadáver do filho e não pode arrancar-lhe a carta das mãos; os quatro cardeais, o Papa e o Imperador vão por seu turno requerer o morto para que lhes deixe ler a carta, e, nenhum consegue que ele a desprenda da mão. Vem sua mãe Aglais e também nada obtém; aproxima-se, por fim, Sabina, sua esposa, e o defunto abre suavemente a mão, soltando o escrito que contém a narração da sua vida.

Nesta cena final afirma-se de forma insofismável a inspiração de Baltasar Dias que não se recusou a alterar a versão tradicional, que mostrava o morto a abrir a mão para entrega da carta ao Papa. A esposa, a grande sacrificada da estranha decisão do apartamento, era

justamente, pela razão e pelo sacramento do matrimónio, quem devia ser distinguida, no momento extremo. E assim foi, com a abertura da gélida mão de Aleixo que lhe entrega o manuscrito, última prova do seu amor a Sabina.

As figuras do auto estão tratadas com mestria, nomeadamente Sabina, Aglais e, em superior plano, Aleixo. Há, também, uma figura de *Diabo*, habilmente construída e que, ora aparece como pedinte, ora como cortesão, desempenhando uma missão bem urdida, como potência do Mal. Este Diabo difere, de certo modo, dos Diabos de Gil Vicente, por uma circunstância curiosa: por exemplo, o *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, abre com três Diabos em cena — Lucifer, maior do Inferno, e com ele, Belial, meirinho da sua corte e Satanás, fidalgo do seu conselho. O *Diabo* de Baltasar Dias é um só, mas desdobra-se sucessivamente em três personagens diferentes, possivelmente para assinalar a multiplicidade de aspectos de carácter e de corpo que o Mal pode tomar, de acordo com as circunstâncias. É o Mal — unidade que se amolda a todas as situações e se reveste do exterior físico que melhor servirá à missão de aliciar e perder as almas.

Abre o *Auto* com o diálogo entre o Imperador e Eufemiano, e em que aquele o adverte da necessidade de garantir a sucessão no trono: «Os bens deste firmamento / não estão sempre num ser / que se mudam como vento / e vemos que num momento / vem o pesar e o prazer.» E ali se combina o casamento de Sabina, a formosa filha do Imperador com Aleixo, filho do nobre Eufemiano. Na cena seguinte,

apresentada já a proposta ao filho, Aleixo aceita, por obediência ao pai e ao Imperador, e logo se avisa o Papa para que venha presidir à celebração do casamento. Por sua vez, a mãe de Sabina e a de Aleixo, encontram-se e rejubilam com a anunciada união, que dá lugar a grande festa no palácio, e à qual preside o Padre Santo. No final, Eufemiano, dirige-se ao filho e diz-lhe: «Visitai vossa Esposa / pois que sois já desposados / olhai como está fermosa / não he causa vergonhosa / pois que Deus vos fez casados.»

E, aqui, leva Sabina, que está radiante, para a câmara nupcial. Aleixo saúda-a como «esposa de Jesus Cristo» e, louvando a castidade e menosprezando os prazeres do mundo, de que as grandes festas ali realizadas eram vivo testemunho, anuncia que a «mim convém / hir-me de vossa presença / daqui a Jerusalem / se a vós vos parecer bem». Concordou Sabina, por obediência, recebendo, nessa ocasião, um anel que lhe deu Aleixo «para que se alembre de mi / cada vez que o olhar / peço-lhe o queira guardar / até minha vinda aqui». E parte.

Encontra um pobre que muito o edifica com sua fiel disposição para a obediência e para a resignação. Dá-lhe o «seu vestido» e pede-lhe, em troca, os miseráveis andrajos do pedinte. Ergue Aleixo o espírito à misericórdia de Deus e pede a Nossa Senhora que o ampare. No entanto, o Imperador e Eufemiano vão visitar os esposados e encontram na cama, Sabina, que esclarece: «Ele me pediu licença / para ir a Jerusalem / com muito alegre presença / eu lha dei / sem mais detença / e se partiu sem ninguém».

A partida súbita de Aleixo causa surpresa e, ainda maior, quando os Embaixadores descobrem um homem

vestido com os pomposos trajes que Aleixo usara na cerimónia nupcial. Prendem-no sob suspeita de roubo ou assassinio. Levado diante do Imperador, confessa toda a verdade: não pediu os trajes, foi o próprio senhor que insistiu que os aceitasse. Aceitou, em troca dos andrajos de pobre que era. «Rojou-se no chão, chorando com contricção, elevou os olhos ao céu, louvando a Deus.» «Depois, senhores, o vi / pedindo com outros pobres / e eu logo me parti / para vir vender aqui / estes vestidos tão nobres». Mandando em paz o pedinte, o Imperador envia embaixadores em busca do genro, enquanto Aglais, a mãe, chora copiosamente o desaparecimento do filho: «ó desditosa nascida / mais que todas as mulheres! Ó sem ventura perdida / para que quero eu a vida / com tão amargos prazeres!».

No entanto, o Diabo aparece a Aleixo, em figura de *Pobre*. Diz-lhe que vem de Roma «por que fora da cidade / há tão pouca caridade / que não acho pão que coma». Depois, conta-lhe que um homem chamado Aleixo, casara com a filha do Imperador, deixando-a no próprio dia do casamento, o que daria lugar a graves consequências, e até guerras, no futuro, por causa da sucessão. E dos que ali morrerem «serão cheias as caldeiras / muito lesto andarão / Satanás e Tamulcão / a botá-los nas fogueiras». A sua gentil mulher é agora de qualquer e até manda apregoar, «por toda aquela cidade / que quem a quiser gozar / que ela não se há-de negar / a homem de qualidade». E com escarninho: «Coitado do pecador / pois que tanto bem perdeu / perdeu de ser grão senhor / perdeu a dama melhor / que nunca em Roma nasceu». Vai-se o Diabo e fica «Aleixo espantado». De novo, Sabina e Aglais se lastimam, e, uma vez mais, o Diabo aparece a Aleixo, mas desta vez

disfarçado de *caminhante*. Trata Aleixo com urbanidade e delicadeza; e, lamentando a falta de espírito de solidariedade entre os homens, nas suas relações sociais, conta a história de um homem nobre chamado Aleixo, que se ausentou, e agora, a esposa, só para o desonrar «dá-se a quem a quer tomar / como mulher de partido». «Eu te digo, de verdade / porque a conheci também / muitas vezes na cidade / dá-se de boa vontade / sem tomar nada a ninguém».

Em silêncio, pasmado, fica Aleixo, que, depois, ergue um apelo ao Deus de misericórdia: «que sempre vos tenha prestes / e me livres do pecado».

O Diabo, então, irá até junto de Sabina com o fim de levar-lhe novas do marido e pedir-lhe o anel «que muito lhe faz mister / nisto lhe fará mercê». Em face do sinal que o caminhante dá, de que contactou Aleixo, Sabina não hesita e entrega-lhe o anel. E, aparece o demo então a Aleixo, vestido desta vez de cortesão. Diz-lhe que vem de Roma, onde gastou tudo o que tinha «que não me ficou espada / nem adaga / nem bainha». Teve uns negócios aventureiros com uma mulher nobre, que Sabina se chamava e era filha do Imperador: «tem agora tão má fama / que eu a tomar por dama / foi por seu alto valor». E mostra-lhe o anel. Ao vê-lo, Aleixo fica estupefacto. O Diabo oferece-se para levá-lo à cidade com o seu lustroso vestido. Um Anjo intervém e avisa-o de que o espírito imundo o persegue para perdê-lo. Aleixo cai de joelhos, enquanto cantarão os Anjos e depois vê-lo-emos entrar em Jerusalém — objectivo maior da sua longa romaria: *Aqui entra Aleixo como que visita os Sanctos Lugares*. Decorrem anos. Missão cumprida, regressa Aleixo a Roma e vai a casa do seu pai. Pergunta-lhe Eufemiano se conhecera seu filho em

Jerusalém e este responde-lhe: «Senhor, certamente o vi, com ele comi, bebi e dormi em Jerusalém.» Tal notícia enche de júbilo a esposa Sabina, que o julgava morto. Põem ao caminhante uma «mesa rica» para cear, mas Aleixo recusa, dizendo que não lhe convém riqueza, «senão aquilo em que vivi / que foi sempre em pobreza / esta he a que Deos prega / esta tomou para si». «Pão e água, amigos meus / vos rogo que me tragais / este quero eu comer / porque esta he a fartura / que sempre me há-de suster.» Após comer pão e beber água, mostram-lhe um confortável leito, o qual Aleixo se nega a usar. «Meu Senhor / não quero eu / sendo homem tão pequeno / tomar o que não he meu / porque Deus não nasceu / senão em cama de fenos». Então apontam a Aleixo um vão de escada, onde ele passará a viver.

Na cena seguinte, que, aliás, fixa os acontecimentos após 17 anos de estada sob aquela escada, aparece um Anjo anunciando que o tempo da morte se aproxima, e, então, Aleixo pede a um camareiro que passa, papel e tinta. No entanto, de cima, «deitam cisco sobre o pedinte», que acabara de escrever o seu testamento. Tângem os sinos, e um Anjo que ao Papa aparece, anuncia que morreu um santo na casa do Senador: «Não te tardes de ir lá / que assim o manda o Senhor.»

Um Embaixador vai anunciar a Eufemiano que o Papa irá ao seu palácio, o que causa espanto a todos, porque se desconhece o motivo. *Aqui vem o Papa e quatro Cardeais em procissão, cantando «Te-Deum Laudamus».*

«Huma voz dos altos Ceos / me disse que em este Paço / está hum Sancto de Deos / busquem logo com os meos...» Debaixo da escada vêem surgir uma luz tão forte que quase cega a vista. Todos se dirigem para lá — o santo homem de Deus é Aleixo, que tem na mão

fechada uma carta. O Imperador faz menção ao Papa para que retire a missiva, mas a mão de Aleixo, não se abre, nem àquele nem a nenhum dos quatro Cardeais, que tentam fazê-lo em vão. O Imperador, a Imperatriz, Eufemiano, Aglais experimentam reaver o papel, mas não o conseguem.

Sabina, por fim, toca-lhe na mão fria, esta abre-se e a carta é-lhe assim entregue. O Papa faz a leitura e, só então, é que se sabe que o peregrino recolhido era Aleixo — aquele que deixara a casa da esposa, para ir, piedosamente, até aos Lugares Santos, cumprir uma promessa e louvar ao Senhor. Confessa que, desprezando os bens terrenos, quis deixar a falsa riqueza, e durante vinte e quatro anos viveu na humildade que Deus sempre amou.

O Papa abençoa o cadáver e, ele próprio, preside ao funeral. *Aqui levam a Santo Aleixo à sepultura, cantando «In exito Israel de Egito», etc.*

O *Index Expurgatório* — de 1624 também deixou suas marcas neste auto, conforme se pode ver a pág. 270: «No *Auto de Santo Aleixo*, Autor Baltezar Dias, em Lisboa, por Vicente Alvres, anno 1613, fol. 5, pág. 2, col. 2 junto do fim no dito do Diabo, em lugar do verso: *Com sua filha Sabina*, diga: *Com hũa nobre Sabina* e d'ahi por diante risque-se até: *fica-te muito embora*, inclus. Fol. 7, pág. 1, risque-se: *E ella pelo deshonrar* até *Disse Deus*, exclus. As mesmas emendas se façam na impressam de 1616, em Evora, por Francisco Simões: a primeira na fol. 6, a segunda na fol. 7.» E a pág. 98 deste Index, proíbe-se o Auto não sendo emendado em conformidade com estas indicações».

Há inúmeras edições deste Auto, conforme, a seguir, se regista:

Auto de Santo Aleixo, filho de Euphemiano, Senador de Roma, Lisboa, por António Álvares, 1613; Id. Evora, Francisco Simões, 1616; Id. Lisboa, António Álvares, 1633; Id. António Álvares, 1638; Id. Lisboa, Of. Domingos Carneiro, 1659; Of. de António Pedroso Galvão, 1738; Of. de Borges de Sousa, Lisboa, 1761; Id. Evora, Oficina da Universidade, 1749; Id. Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1786; Id. Borges de Sousa, 1791; Id. Borges de Sousa, 1799; Id. Porto, *Livraria do Povo*, n.º 3, 1863. Id. Lisboa, Typ. de Mathias José Marques da Silva, 1868; Id. Lisboa, M. da Silva, 1885.

AUTO DE SANTA CATHARINA VIRGEM E MÁRTIR — No *Auto de Santa Catarina*, escreveu Teófilo Braga, «não há a admirar o génio da invenção; pertence ao espírito mediévico e não ao poeta português». Com efeito, o tema foi colhido pelo poeta da *Legenda Áurea*, de Jacob de Voragine. Pertence ao número dessas tradições originais que, penetrando na Europa, depois do século X, se converteram em lendas hagiológicas.

A vida de Santa Catarina foi escrita no século XII, em Inglaterra, pela religiosa Clemência de Barking, tendo, porém, outras redacções nesse e no século seguinte. A veneração popular de Catarina de Alexandria, depressa entrou no nosso país, não sendo de estranhar que Baltasar Dias trouxesse da sua terra natal o germe dessa devoção, visto ter sido lançada na Madeira pelo próprio descobridor, João Gonçalves Zarco, que mandou erigir no Funchal, junto à sua primeira moradia, uma capela com essa invocação, ainda hoje existente. No início da colonização, ainda no século

XV, foi levantado outro templo na Madeira à Virgem Mártir — este, no concelho de Santa Cruz. Mas o culto já estava largamente radicado na capital do reino. Ao antigo arruamento que vinha da beira-rio até às duas igrejas do Loreto e da Encarnação, chamou-se Rua das Portas de Santa Catarina, nome tirado das portas da cidade que se erguiam naquele topo e onde uma imagem da Santa lhes dava o nome. Padroeira de diversas paróquias e capelas, Santa Catarina é ainda hoje invocada por todo o país ⁶¹. Os estudantes portugueses tinham-na por patrona, à imitação do que se fizera na Faculdade de Teologia da Universidade de Paris.

Mártir e Santa, Catarina é, sobretudo, invocada como defensora da fé, através da demonstração teológica e apologética, pois sustentou, como se sabe, numa verdadeira escaramuça contra o politeísmo, larga controvérsia com filósofos e sacerdotes doutros credos — passo a que Baltasar Dias dá no *Auto* o maior relevo.

Tem o *Auto* algo de muito atractivo para as multidões, como a presença de Cristo na cena, em acto que, aliás, não consta da História da Igreja e dos Santos, mas que a tradição idealizou, com sua inspiração larga, e por vezes, pouco ortodoxa: trata-se dos desposórios de Cristo com Catarina ⁶². Neste *Auto*, tal como no de S. Aleixo, a castidade constitui um princípio moral rígido, defendido até às últimas consequências e em ordem à salvação da alma. A nota predominante — a sabedoria de Catarina — é tratada com mestria pelo poeta, dando lugar a um diálogo vivo, cheio de expectativa e interesse. De todos os autos religiosos de Baltasar Dias, o de *Santa Catarina* é aquele em que a análise da fé aparece mais ampla e profunda, descendo à demonstração, antes que aceite em sentido total.

Inicia-se a peça com um diálogo entre Catarina e sua mãe, no qual esta, relevando a posição nobre de ambas, sugere à filha que case com Maurício, filho do Imperador, proposta que encontra pronta recusa. O respeito aos deuses — pois Catarina não pertencia a família cristã — leva-a «a desejar viver em castidade». Em face de tal negativa, a mãe propõe, então, levá-la a um homem sábio, ermitão, para aconselhá-la. O monge, ouvido, não só acaba por dar razão a Catarina, como lhe propõe o estudo das verdades eternas — as de Deus revelado e do Cristo Redentor. E, perante o pasmo da mãe, Catarina confessa que doravante os deuses pereceram, para dar lugar à entrada, no seu coração, do Filho de Deus. Diante de uma imagem da Virgem que lhe dera o Ermitão, Catarina roga a Nossa Senhora: «Vós que fostes concebida / sem pecado original / vós que fostes nascida / para curar a ferida / da linhagem humanal... ouvi os meus brados / porque meus males passados / hajam cumprido perdão.» *Aqui estará Santa Catarina como transportada e cantarão os Anjos «Avé-Maria» e aparecerá Nossa Senhora com seu bento filho.*

Cristo adverte-a que ainda não é chegado o tempo de a tomar por esposa, e, perante a ansiedade de Catarina, ordena que «vá ao ermitão, alimpe-se, pois me creu / e quando isto fizer / logo me poderá ver / então eu serei seu esposo». Radiante, despede-se das donzelas suas amigas, dirige-se ao ermitério e confessa-se ao monge. Entretanto, o Imperador decide iniciar uma perseguição aos cristãos, «povo tão abismado / que se deixa padecer / por Cristo crucificado». E manda ao seu filho, Maurício, «que destrua a cristandade».

Na cena seguinte, veremos o ermitão baptizar Catarina, enquanto se canta *Laudate dominum omnes gentes*.

De novo, aparecem Cristo e Nossa Senhora. Aos rogos da sua Mãe, Cristo concede a Catarina recebê-la como «esposa em caridade», enquanto a Virgem diz: «dá-me filha, essa mão / e tomar-te-á por esposa / o Senhor da Salvação / pois foste tão humildosa / que mereceste tal dão». Evolam-se entre nuvens Cristo e Nossa Senhora e, logo um Pagem vem dar novas a Catarina da morte da sua mãe, «o que muito desgostou o Imperador», visto que estava ajustado o casamento próximo de Maurício com Catarina. E mais lhe diz o Pagem, que a perseguição aos cristãos prossegue, o que a leva, de imediato, à presença do Imperador: «Muito me espanta de ti / tratar com tal crueldade / os cristãos desta cidade / e perseguires assim / a Fé da Sancta Trindade». Atingido por tamanha audácia, aconselha à «menina», mais cordura: / não fales dessa feição / porque te castigarão / tão rijo que porventura / não possas ter salvação».

Perante a invocação dos deuses, por parte do Imperador, logo Catarina o interrompe e ministra-lhe uma lição sobre Deus, a Criação dos mundos e a Incarnação; e, por fim, propõe-lhe: «se com limpo coração / o creres e adorares / e se tu te bautizares / além de te dar perdão / fará quanto rogares». A insinuação atrevida, levará Catarina à prisão, onde um Anjo aparece a dar novas do seu Esposo e a transmitir a sua mensagem: «Não temas nada / da disputa que há de haver / que Deus he todo o saber / com quem tu eres esposada / todos tos fará vencer».

Catarina é levada perante o Imperador, para ser ouvida por «três doutores, chamados Abiator, Jonas e Sylvano». Apresentam-lhe os filósofos razão dos seus erros quanto ao credo que intransigentemente defende;

e a todos Catarina opõe uma lógica alimentada em muito saber e em fé profunda, o que deixa os doutores confundidos. Sorriem perante a insensatez do dogma da Santíssima Trindade — três pessoas numa só. Descendo à demonstração prática, Catarina faz três pregas na saia e diz: «Apalpa aqui com a mão / porque vejas teu engano / vês três pregas aqui estão / pois tudo isto he um pano / como mostra por rezão». Prosseguindo a disputa, confusos os teólogos, acabam por confessar que acreditam em «Deus uno, na Santíssima Trindade e em Jesus Redentor».

Perante a surpresa da inesperada conversão, o Imperador manda que sejam queimados vivos. Catarina abençoa-os, prometendo-lhes a glória celeste. Entretanto, o Imperador, que admira a inteligência e a beleza de Catarina, propõe-lhe casamento: «eu te farei adorar / mais que Vénus em seu estado». Recusa-se ela, dizendo que não afasta de si qualquer martírio por essa causa: «são por demais / teus falsos prometimentos / porque com nenhuns tormentos / nem com afagos mundanaís / moverás meus pensamentos». Condena-a o Imperador ao castigo de açoites. Entretanto, o Pagem procura a Imperatriz, conta o que se passa, e a coragem e a fé de Catarina provocam nela funda emoção. Açoitada, o corpo coberto de chagas, Catarina é levada ao Imperador, e ali, com uma coragem heróica, diz-lhe que embora morra, viverá para a eternidade, e «ele, há-de fenecer nos infernos sem guarida». Manda-a para a prisão, onde «ficará treze dias sem lhe darem de comer» e que «depois de morta, seja queimada». A Imperatriz e o Pagem, no entanto, conseguem ir à prisão e ali confessam a sua fé, e prometem receber o baptismo.

Ao cabo de treze dias, o Alcaide depara com Catarina na prisão, «mais alegre e mais contente / que estava quando a prendi / ora eu digo, certamente / que tem o demónio em si». Catarina condena-lhe a cegueira espiritual, e perante sua teimosia, o Imperador, entrega-a ao Alcaide que propõe: «ou se torne à nossa lei / ou morra despedaçada / em quatro rodas de navalhas / e nelas seja lançada». De nada servirá a intervenção da Imperatriz que roga piedade ao marido. E, por isso, será também martirizada: «cortar-lhe as tetas do peito / e seja descabeçada». *Aqui levam a Imperatriz e cantarão «Laudate Dominum omnes gentes» e logo trarão as rodas diante do Imperador.*

Trazem Catarina que, ao dirigir-se para as rodas, diz: «Ó benigno Redemptor / remédio dos nossos damnos / ó Madre dos órfãos, Senhora / consolai, consoladora / minha desconsolação». *Aqui virá hum Anjo com grande arruído e quebrará as rodas das navalhas e matará a gente que estiver em redor.* O Imperador, iracundo, impetra protecção dos seus deuses «que se mostram tão irados contra ele». O Pagem intervém em defesa de Catarina e é, de imediato, martirizado. O Imperador dirige a Catarina um último desafio: «ou enjeitas a fé dos Cristãos malvados ou morte te darei». «Faze já tua vontade / porque firme guardarei / a Fé da Sancta Trindade» — respondeu-lhe intemerata. Cristo vem ao seu encontro: «Não queiras nada temer / vem esposa mui amada / á glória santificada». *Aqui degolarão a Sancta e botará leite em lugar de sangue e virão quatro Anjos cantando e levarão a enterrar Sancta Catarina e fenece a obra em louvor de Deus* ⁶³.

São do seguinte teor os cortes a que procedeu neste auto a Censura, no *Index* de 1624.

«No *Auto de Santa Catherina*, do mesmo Autor, em Lisboa, por Manoel Carvalho, ou em Evora por Francisco Simões, anno 1613 risquese o tituto *Aqui bautiza* até *Diz o Ermitam*, exclus. Nem se represente o bautismo como no *Auto de Santa Barbara* fica notado na palavra Affonso Alvares. E pouco adiante risquese o verso, *E perdoaste o pecado*, com o seguinte, os quaes estam na Oração de Santa Catherina, *O eterno e Soberano* etc. E adiante do dito do pagem risquese o primeiro verso *Ninguem se póde apartar*, com o seguinte. E logo adiante o verso, *Porque assi o quiz a tristeza*. Fol. 10. pág. 1, no dito de Santa Catherina, *Quando da terra segrada*, etc. risquese o verso 7. da *terra virgem também*. Fol. penult. pág. 2. o erro da impressam de Lisboa, *minha sacra humanidade* emende-se, *minha fraca*, etc.

EDIÇÕES do *Auto de Sancta Catherina*. Obra novamente feyta da Bemaventurada Virgem e Martir, filha del Rey Costo de Alexandria em a qual se conta seu martyrio e glorioso fim, e muyto devota e contemplativa. Feyta por... Évora, Francisco Simões, 1616; Id. Lisboa, António Álvares, 1633; Id. Lisboa, Officina de Domingos Carneiro, 1650; Id. Lisboa, Domingos Carneiro, 1659; Id. Évora, Oficina da Universidade, 1727; Id. Lisboa Ocidental, Of. de António Pedroso Galvão, 1738; Id. Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1786; Id. Lisboa, Of. de Francisco Borges de Sousa, 1789; Id. Imp. Regia, 1824; Id. Tip. José Teodoro de Oliveira, 1850; Id. Porto, Livraria do Povo, 1863; Id. Porto, Cruz Coutinho, 1886.

2. — *Romances*

A «TRAGÉDIA DO MARQUÊS DE MÂNTUA», de Baltasar Dias, é um desses velhos romances do ciclo de Carlos Magno que despertaram vivo interesse no seu tempo, tendo sido glosados por inúmeros vates em todos os tons, já ao nível palaciano, já ao tom da camada popular. Sua origem é francesa ou provençal. «Se foi a língua *d'ueil* ou a língua *d'oc* a primeira que falou, não sei, escreve Garrett ⁶⁴; quando atravessou os Pireneus e veio para nós, certo que já era familiar com ambas.» Passou muito tempo, em Espanha, por ser composição de Jerónimo Treviño; depois viu-se que Treviño tinha sido apenas o editor, em 1598. O romance é muito mais antigo: e só à lição portuguesa, pode-se-lhe atribuir, com Garrett, a data de fins do século XIV, princípios do século XV. Todavia, Garrett desconhecia que a versão por ele aproveitada se devia a Baltasar Dias — e isto explica-se pelo facto da edição usada para o *Romanceiro* ser omissa no nome do autor. Não será caso ímpar entre nós: apareciam edições de folhetos, ora com, ora sem o nome do respectivo autor.

Garrett hesita entre classificá-lo como romance ou auto. Mas o que é indiscutível é que se trata de um dos «romances velhos» do período carolíngio, que, aliás, como alguns outros, foi simultaneamente transposto para a cena, conforme se pode deduzir das rubricas «*aqui fala o Marquês*», «*agora diz o Imperador*», etc.

A história começa numa floresta, onde fora caçar o Marquês de Mântua, que, achando-se perdido, se embrenhara por denso arvoredado, de entre o qual, a certa altura, ouviu lancinantes gemidos e as queixas de um homem que apresentava vinte e duas feridas das quais

jorrava abundante sangue. Compadeceu-se o Marquês e escutou-o com compaixão, ouvindo-lhe da boca ensanguentada o pedido de que desejava confessar-se, porque se sentia morrer. Interrogado quanto à causa da extrema situação, declarou que foi o filho do Imperador, D. Carloto, que o atacou à traição, pois «muitas vezes requeria / minha esposa, com maldade / mas ela não consentia / pelo bem que me queria / por sua grande bondade». «Matou-me com gran falsia / trazendo cinco consigo / sem eu trazer mais comigo / que um pagem por companhia.» E identificou-se ao Marquês: «Sou Valdovinos, filho del-rei de Dácia / primo del-rei da Grécia / Sibila he minha esposa / dona Hermelinda formosa / minha madre natural / sobrinho do Marquês de Mântua...» Ao reconhecer no moribundo o seu sobrinho e seu herdeiro, o Marquês jura que justiça há-de ser feita. Entretanto, chegam o Pagem e o Ermitão. Este ouve de confissão Valdovinos, que ergue ao céu uma oração: «Em tuas mãos, Senhor / encomendo meu espírito / porque és meu Salvador / meu Deos e meu Redemptor / não me falte teu favor...» Nos braços do tio, morre e é levado à ermida, onde ficará «até ser embalsamado».

Enviados pelo Marquês de Mântua dois embaixadores, D. Beltrão e duque Amão, vestidos de dó, participam ao Imperador o sucedido: a morte à traição de Valdovinos, e que o seu autor fora o próprio filho do Imperador. E acrescentam: «E mais lhe faço saber / porque esteja aparelhado / se justiça não fizer / que o Marquês tem jurado / de por armas a fazer». O Imperador promete solenemente fazer justiça. A sós, com o filho, exige-lhe uma confissão, mas este nega, o que não impede que o pai o mande preventivamente,

meter a ferros. Intervém a Imperatriz que condena a decisão apressada do marido, advertindo-o das consequências da má fama que pode denegrir o prestígio do «herdeiro principal do Império», ao que responde o Imperador: «A mim, senhora, convém / ser contra toda a traição / e se vosso filho a tem / castigá-lo-ei muito bem / e essa he minha tenção...» Aos pés do Imperador se rojam a mãe e a esposa de Valdovinos, cobertas de lágrimas, e a ambas o Imperador promete justiça: «Não hei-de negar direito / a quem direito tiver.» Entretanto, Reinaldos de Montalvão, traz a prova do crime: D. Carloto, preso, escrevera ao amigo Conde Dom Roldão; interceptada a carta por um espião, ali a trazia Reinaldos para que o Imperador a abrisse e pudesse ler, o que, com efeito, este faz. Confessava-se D. Carloto, nessa missiva, autor da morte de Valdovinos, porque lhe requestara a esposa. Perante a confissão do crime e a condição de pai, o Imperador não hesita — o filho será condenado à morte. Uma vez mais, intervém a Imperatriz, mas em vão. Justiça será feita, e o Auto fecha com a exibição da cabeça de D. Carloto trazida pelo algoz.

EDIÇÕES da *Tragédia do Marquês de Mântua a qual como o Marquês andando perdido na caça acabou a Valdovinos ferido de morte; e da justiça que por sua morte foi feyta a D. Carloto, filho do Emperador ...* — Lisboa, por Domingos Carneiro, 1665; Id. Lisboa, Domingos Carneiro, 1692; Id. Lisboa, António Galvão, 1737; Id. Évora, Of. da Universidade, 1750; Id. Lisboa, 1782 (citada por Garrett no seu *Romanceiro*); Id. Lisboa, Of. de Francisco Borges de Sousa, 1789; Id. Imp. Regia, Lisboa, 1816; Id. Lisboa, na Impressão de A. L. de Oliveira, 1827; Id. Lisboa,

(Reproduzida, sobre uma variante ms. de Cavalheiro de Oliveira, por Garrett no *Romanceiro*, t. III, p. 194 a 256), 1827; Id. Porto, 1868 (Reproduzida na *Floresta de Vários Romances*, pág. 62 a 104, de Teófilo Braga; Id. Porto, Cruz Coutinho, 1885; Id. Porto, J. M. Costa, 1886.

AUTO DO PRÍNCIPE CLAUDIANO — Pertence a uma série de contos tradicionais que tiveram voga na França e em toda a Europa Medieval, e que, posteriormente, se projectaram na península. Há uma mistura de heróico e de maravilhoso que bem reflecte o gosto e as preferências dos auditórios populares de então. Dizia-o e cantava-o o autor nas ruas, praças e corros da cidade e na província. Verifica-se o uso da dicção e do canto, alternadamente, conforme se deduz deste passo:

...e as palavras que dezia
som estas, que aqui vos canto:
Cantiga — Sem dita e sem ventura
nasci, porque quero vida?

O *Index* de 1624 inclui entre os livros censurados, letra A, o *Auto do Príncipe Claudiano*. Todavia, não era conhecido e escapara à busca minuciosa de D. Carolina Michaëlis na Biblioteca Nacional de Madrid, onde a investigadora conseguira reunir dezanove autos portugueses, cujo texto deu à estampa. O exemplar que o professor E. Asensio encontrou em 1951, na mesma biblioteca, é de 1542.

Façamos um resumo do seu teor. Tinha o Rei de Espanha uma filha tão formosa que a chamavam «alva rosa». Dela se enamorou o Imperador da Alemanha e pediu-a ao pai, que concordou de imediato enviando-a

«tão ataviadamente, como se pode cuydar». E os desposórios realizaram-se com pompa; breve ficou grávida a Imperatriz; e, ao cabo de nove meses, deu à luz uma «filha tão estranha / em formosura tamanha / que outra tal nunca se vio». A terra toda tremeu e o «sol foy todo cris»; desencadeou-se uma tempestade que a todos parecia que a terra se erguia. As igrejas encheram-se de gente alarmada. Caiu a noite; entrou então no paço uma dona que com uma jóia que trazia resplandeceu tudo. E a tormenta passou, o que causou estranheza ao Imperador. Então a «tredora» dirigiu-se a este; disse-lhe que teria de pôr à recém-nascida o nome de Angelina, e anteviu-lhe um futuro de desenganos; que seria levada por «hum que he dos mais tiranos / e tu terás muitos anos / trabalhos por amor della». Recomendou-lhe que, se na corte aparecesse o «cruel maligno / que anda no Orco Canino», que lhe desse fim, porque se não o matasse, ele próprio perderia o império da Alemanha. E deu-lhe a jóia, para que fosse sempre usada pela afortunada donzela; mas que se a não usasse, seria logo desonorada; que cuidado tivesse e não a desse ao Príncipe Claudiano nem a «nenhum homem humano» que «se de si a tirar / receberá grande dano». E «logo desapareceu / sem haver mais tempestade / a jóia ao Imperador deu / a qual nessa hora perdeu / toda a luz e claridade».

Foi baptizada a menina com o nome de Angelina. Teria cinco anos e já tão formosa era que foram muitos os senhores e príncipes que à corte vieram para vê-la. Reuniram-se todos, desde o príncipe Franciam da França, Delfim chamado, até «elrey de Galacia, de Inglaterra e de Escorcia», além de Dardario, rey da Brenha e Gaiercio, imperador de Trapisonda e Liconia.

Depois do repasto, o príncipe Franciam dirigiu um desafio a todos os presentes: uma justa, durante quatro dias, com o fim de disputar a posse de Angelina, pois «todos quantos aqui estão / a desejam por mulher»; e destinava uma jóia a quem fosse vencedor. O imperador ficou satisfeito com a proposta do príncipe e respondeu-lhe que bastavam três dias e que antes do «quarto chegar / prometia a filha lhe dar». E mandou chamar a imperatriz e a filha, e, esta, de novo, deslumbrou os presentes. «Não há quem possa contar / a formosura estremada / desta donzela sem par / que quem a quizer louvar / ficará sem dizer nada».

Um dos príncipes presentes, Pandiam, muçulmano, só de vê-la, ficou tão impressionado que caiu desmaiado; e, levado a uma tenda, confessou a seu pai, Soldam, que a causa da sua doença mortal era a linda Angelina. O rei logo enviou um embaixador ao imperador, declarando que perante tamanha prova de amor, só havia uma solução: dar-lhe o imperador, de imediato, a filha ao príncipe Pandiam, e que se não fosse a bem, a «tomaria por força». Reagiu de imediato o príncipe Franciam, dizendo que a filha do imperador só «seria dada a cristão / que jamais a cruel pagão», e acrescentando que ele próprio a merecia muito mais que o filho de Soldam. Armaram-se os contendores e o príncipe Pandiam foi atingido mortalmente com uma braça de lança que o «passou de parte a parte». O rei muçulmano mandou embalsamar o filho morto e levou-o depois para a mesquita de Mafoma. Mas, antes de partir, jurou que vingaria seu filho.

A anunciada justa iniciou-se com a presença de reis e de nobres, brilhando de maneira notória o fogoso Franciam, que a todos derribou, desde o príncipe de

Ungria até ao rei de Lacedemónia. «Nam avia rey de maneyra / nem senhor de geraçom / que o príncipe Franciam / atee a segunda carreya / nam fizesse vir ao cham». O imperador já dizia que ele merecia a sua filha Angelina.

Recolheu-se o príncipe à sua morada, e, a noite não ia em metade, começaram a cair os muros da grande cidade. As pessoas, aterrorizadas, viram «hum fogo infernal que pella boca saya dum espantoso animal». «Era de feição de cão / de aspecto maligno / forte sem comparação / e por esta razão / o chamavam Orco canino». «A lingoa tinha estendida / como quem por ysso medra / e podendo ser medida / teria bem de comprida / hum grande tiro de pedra / as ventas, tão grandes, como as janelas do paço / pelos olhos e ventanas / saíam muitas serpentes. O lume que ele lançava / com chamas muy esparzidas / todo o povo se espantava / porque mais alumiaava / que mil tochas acendidas». Mas, perante o imperador, tomou um ar submisso, deitando-se-lhe aos pés; e então viu-se que na língua do animal surgia uma donzela tão linda como Angelina bela. Depois de se sentar num riquíssimo estrado, começou a cantar, enquanto dedilhava uma harpa, cantiga muito triste. Perante tal cena, o imperador recordou o que a Sábua feiticeira lhe dissera. De súbito, vê sair pela boca do animal um homem armado num «cavallo muy prezado / mais alvo que hum cristal». Vinham com ele duas formosas donzelas: uma trazia um elmo de pedraria, todo pintado de estrelas, e a outra, uma rica espada. O cavaleiro ajoelhou-se aos pés do imperador e pediu-lhe: «Eu, Senhor, sou estrangeyro / e queria com brevidade / me armasses cavaleyro. E aquella mais estremada / em beleza sem ygual /

Angélica natural / me há-de cingir a espada / y nam
tenhais ysto a mal. / Porque já poderá ser / muy alto e
esclarecido / que de mi seja servido / mais que nunca
foi molher / de nenhum homem nascido».

O imperador, olhando-o, pareceu-lhe irmão da filha
que tanto amava. Logo o príncipe Franciam, soberbo e
alterado, intervém, acentuando que, por sua alta
linhagem, melhor merece a filha do imperador. Rogou,
de novo, o príncipe Claudiano ao imperador que o
armasse cavaleiro, o que fez rejubilar a princesa que o
amava. Armado cavaleiro, cingiu-lhe a espada a princesa.
Pôs o elmo na cabeça, cavalgou um fogoso animal,
tomou o escudo e a lança e, foi-se contra o príncipe de
França. A luta foi dura e prolongada até que Claudiano
feriu profundamente o príncipe francês. Assim atingido,
caiu sem sentidos, sendo tragado pelo pavoroso animal.
E logo a donzela, a quem ouvimos cantar, da outra
acompanhada, entrou dentro do animal e pôs-se,
lacrimosa, a tratar do ferido. Não era ferida mortal, e
isso mesmo lhe lembrou a formosa Luciana, que assim
se chamava. Com tristeza, o príncipe respondeu que,
vencido ele, assim, não merecia piedade da parte dela.
Mas ela mostrou-se tão carinhosa que logo o prendeu e
ele declarou-se-lhe vencido. «Fingindo ver-lhe a ferida /
com amor não contrafeito / a princesa esclarecida / lhe
meteu a mão no peito / formosa, branca, candida». E o
príncipe observou «essa chaga não é nada / curai-a do
coração / que não pode ser curada / senam pella vossa
mão...» «Mas quem sois?» — pergunta. «Esta é minha
mãe — filha de imperador e de imperatriz, mas todo o
mais / quanto à sua raiz / saberás na altura própria».

Porque estava ele dentro de um animal? — pergunta.
Responde-lhe Luciana: «Isto não é um animal / mas,

sim, o paço real / da imperatriz Graciana / onde ela está
por seu mal». E o príncipe Claudiano, que aqui mesmo
foi gerado / e nascido e criado / e haverá vinte e um
anos / que aqui está encantado / . Eu sou a mui
desditosa Luciana / irmã dele, que aqui estou / que
sofro pena nesta prisão temerosa». E prosseguindo:
«Tudo isto quis fazer para te prender e te curar e o mais
saberás no futuro». Preso dos seus encantos ficou o
príncipe Franciam. E «tomando-a em seus braços / sem
temer nenhum perigo / deitou-a junto com sigo /
dando-lhe beijos e abraços / fazendo o mais que não
digo. Tam grande conversaçam / teve com esta senhora
/ que a chaga que seu yrmão / lhe fez na justa de fora /
lhe ficou no coração. E buscando toda a arte / com
muy grande poder seo / p. o que lhe aconteceo / vereis
na segunda parte; para sempre laus Deo».

Esta segunda parte anunciada, nunca saiu à luz da
imprensa, mas é possível que tenha sido dita nas praças
e ruas da cidade. Nesta história, certa nebulosidade
dalguns passos explicar-se-á, justamente, como
formação de clima de expectativa, em ordem ao que, a
seguir, se prometia vir a revelar.

HISTÓRIA DA IMPERATRIZ PORCINA — Foi
dos romances mais famosos deste poeta popular. Ainda
hoje se fazem edições em Portugal e sobretudo no
Brasil. O tema da *Imperatriz Porcina* em suas origens mais
remotas, e na sua expansão pela Europa, conforme
assinalou Luís da Câmara Cascudo ⁶⁵, estudou-o com
muita precisão e farta colheita de elementos preciosos o
erudito A. Walleenkold, no ensaio *Le conte de la femme
chaste convoitée par son beau-frère*. Ao compulsar velhos
manuscritos da Biblioteca Nacional de Paris,

Walleenkold encontrou uma série de histórias, contos e poesias do século XI, entre os quais há alusões diversas à «figura de heroína casta, falsamente acusada por um cunhado amoroso, sofrendo crueldades e desterro, e sendo salva pela intervenção de Nossa Senhora, dos anjos, de S. Pedro, etc.».

Foi conhecida uma versão galega que teria vindo a inspirar o rei Afonso, o Sábio, de Castela, para uma das suas cantigas de louvor a Nossa Senhora, relatando o mesmo motivo da Imperatriz de Roma, de *como Santa Maria ajudou a Imperatriz de Roma a sofrer as grandes coisas per que passou*. Esse milagre, glosado pelo rei e passado para o galego, tornou-se popular e sabido pelo povo em Espanha e, também, em Portugal. No séc. XVI surgem adaptações dessa tradição do *Miracle de la Vierge* ⁶⁶ nos dois idiomas: em Espanha com uma *patruña* do valenciano Juan Timoneda e, em Portugal, com a *História da Imperatriz Porcina*, de Baltasar Dias, de que vamos a seguir dar uma síntese.

Felizes vivem no seu palácio em Roma, o Imperador Lodónio e sua mulher, a Imperatriz Porcina, sem filhos e na companhia de um irmão dele, de nome Albano. O Imperador, em cumprimento de promessa, resolve ir em peregrinação aos Lugares Santos, onde contava demorar-se um ano. Ao partir, deixou como governador a «sua nobre Porcina e também a seu irmão, Albano». E partiu. Mas Albano, «cheio de toda a falsia / amava a Imperatriz / já há muito tempo havia». E no outro dia, pela manhã, quando ela «quase despida», se erguia da cama, entrou-lhe no quarto e foi-lhe beijar as mãos. «A Imperatriz tão casta / espantada em demasia / cobriu-se com hum roupão / de ouro e pedraria». Confessou-lhe ele o amor que lhe tinha, e que pretendia casar-se com

ela, matando, antes, o irmão. Repudiou-o ela energicamente; e Albano, temendo escândalo, retirou-se, planeando, então, assaltar a câmara, de noite, o que comunicou a um pagem, convidando-o para acompanhá-lo. Este, disse-o à Imperatriz, e, Porcina, então, mandou prender o cunhado.

Cumprida a promessa por Lodónio, resolveu o Imperador regressar de Jerusalém, enviando na dianteira um correio a anunciar a sua vinda. A Imperatriz preveniu o povo para ir aclamá-lo, e foi à prisão perdoar ao cunhado, soltando-o. Foi Albano ao encontro do irmão «vestido de dó», confessando-lhe que melhor fora que Lodónio não tivesse partido, pois Porcina, vendo-se só, entregara-se-lhe de corpo e alma; e que tinha propósito de matar o marido com peçonha, o que ele não consentira. Estupefacto ficara o Imperador, resolvendo dar a morte à mulher infiel. Três homens, pela noite, ao palácio mandou, que «trouxessem a Imperatriz e que a enterrassem viva na floresta». Vendo-se arrastada pelos três homens, olhou para o céu e invocou à Virgem Santíssima; os homens que a levavam «viram sua formosura / com a lua que saía» e decidiram: «Gozemos primeiro dela / antes que a coma a terra fria». A Imperatriz insistiu que a enterrassem viva: «...deixai a minha limpeza / para quem a merecia / que se tocassem em mim / a vida vos custaria». Indiferentes à ameaça, despiram-na, mas ela gritou tão forte que despertou a atenção dalguém que próximo estava — «hum conde que vinha também dos Lugares Santos». Salvou-a «e se hum pouco mais tardava / sua honra se perdia».

Mortos os homens, em menos tempo que «uma Avé-Maria», o conde levou-a à sua pousada, onde foi

recebida por sua mulher, Sofia. Desde logo, ficaram amigas, como se fossem «irmãs carnis». Entregou-lhe Sofia um menino de teta, seu filhinho, para que dele cuidasse. Tinha o conde um irmão, chamado Natão, que se apaixonou pela recém-vinda. Agastado com a repulsa, determinou vingar-se. Esperou pela noite e, quando a Imperatriz estava no seu quarto com o menino nos braços, entrou sorrateiramente e com um cutelo degolou, sem dó, a criança, deixando a arma ao lado da Imperatriz que dormia. Esta, ao acordar, alarmada, gritou pela condessa, que, pasmada, correu a verificar o sucedido. As culpas recaíam sobre a Imperatriz, tanto mais que Natão, aparecendo, recriminou-a, dizendo que devia ser queimada viva. Apiedado da mulher que generosamente recolhera, o conde resolveu não a matar mas desterrá-la e «deitá-la em huma ilha / que dentro no mar jazia / quarenta léguas de terra / onde gente não havia». Num navio veleiro lá se embarcou; largaram-na na ilha «onde ninguém não vivia / se não bravos animais / de que ela manjar seria». De súbito, viu-se rodeada de animais ferozes que investiam para ela. Mas logo um resplendor surge, e no centro dessa luz a Virgem Santa Maria que vinha «guardar a limpeza / de quem se a ela recorria»: « — não temas, Porcina, disse. / Desta erva colherás / que neste lugar nascia / sem levar outra mistura / mais que somente água-fria / em a qual será cozida / quanto te parecia / e um unguento farás / com o qual darás saúde / a quem a mister havia». «...E estas palavras dizendo / a Virgem desaparecia». Os animais retiraram-se submissos.

A Imperatriz colheu a erva em abundância; e no fim da colheita, um barco apareceu. Recolheram-na e levaram-na a um lugar firme. Logo que pisou terra,

dirigiu-se ao Castelo de Alberto; a mulher deste era doente de sangue fluxo e Porcina curou-a com o miraculoso unguento. Um cego também foi curado do mesmo jeito. E «a fama destes milagres / pela terra se estendia», a tal ponto que chegou à pousada do conde e de Sofia: o malvado irmão Natão estava gafo, e já nenhum remédio havia. «Ninguém não chegava a ele / tão fortemente fedia». Levaram-no ao castelo de Alberto e ali foi presente à piedosa mulher, que lhe perguntou: se queria melhoras, se confessasse diante de todos. «Se vós não confessais / saúde vos não daria». Confessou tudo, menos que matara o sobrinho, e persistiu no mutismo. Insistiu o conde, e, então, Natão, prometendo que confessava, pedia-lhes antes, ao irmão e à cunhada, o perdão antecipado. Concederam-lhe: contou, por fim, tudo, e todos perdoaram; a Imperatriz untou o corpo do infeliz e ele ficou são. «Em nome de Jesus Cristo / saúde lhe concedia / mais são e mais esforçado / do que dantes ser sohia».

«Vinham de todas as partes / ali enfermos cada dia / aos quais ela curava / sem nenhuma fantasia / e a todos dava saúde / porque Deos o permitia». Teve conhecimento dos milagres o Imperador; e como seu irmão Albano «estava de cama mui gafo», muito pior que Natão, mandou um embaixador ao castelo de Alberto, pedindo que viesse a caridosa Senhora que curava tantas enfermidades. Aceitou o convite e foi acompanhada de Sofia, de Alberto e da mulher. O Imperador Lodónio, não a conhecendo, foi-lhe beijar as mãos, mas ela não o consentiu. Acercou-se da cama de Albano, onde «foram postos muitos cheiros», e disse-lhe: «Posso curar-te, mas é preciso antes te confessares à vista de todos». Concordou o doente, apenas com

reserva de um só pecado, que ele prometia confessar ao sacerdote. Não aceitou a Imperatriz as condições, e, então, o gafo pediu ao Imperador que antecipadamente lhe perdoasse o pecado, com o que Lodónio concordou; contou então Albano a falsidade e a calúnia contra a Imperatriz. Ao escutar tal confissão, o Imperador invoca a misericórdia de Deus para quem, como ele, pecara, acreditando no embuste do irmão. E caiu redondo na terra fria. Vieram os mestres e conseguiram que recobrasse os sentidos. E então a Imperatriz descobre seu lindo rosto, dizendo ao marido: «Ó meu bem tão desejado / minha doce companhia / ... eu sou a vossa Porcina / filha do grão Rei da Ungria /. Quis-me guardar Jesu Christo / e a Virgem Sancta Maria». Transtornado, o imperador mandou que se queimasse vivo o irmão, mas a Imperatriz rogou-lhe que não o fizesse. Foi-se direita à cama do doente, untou-lhe o corpo de unguento e salvou-o. Fez este tão grande penitência que morreu bem-aventurado. O Imperador, em acção de graças pelo regresso da Imperatriz «mandou fazer cada dia / muito grandes procissões / a Deos e Santa Maria / pelos bens que lhes fazia». E «fenece a obra».

O poeta emprega nesta *história* a velha assonância das rimas em *ia*, processo usado largamente no *Cancioneiro* de Resende, nos romances de *D. Egas Monís* e de *D. Inês de Castro* em *ado*, no do *Duque de Guimarans* em *al*, etc.

EDIÇÕES da *História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodónio de Roma, em a qual se trata como o dito Imperador mandou matar a dita Senhora por hum testemunho que lhe levantou o irmão do dito Imperador, e como escapou da morte; e dos muitos trabalhos e fortunas que passou e de como por*

sua bondade e muita limpeza tornou a cobrar seu estado com mais honra que a do princípio: por Domingos Carneiro, Lisboa, 1660; Id. Domingos Carneiro, Lisboa, 1690; Id. Of. Manuel Fernandes da Costa, 1718; Id. Of. de Bernardo da Costa Carvalho, Lisboa, 1719; Id. Of. de Manuel Fernandes da Costa, 1738; Id. Teófilo Braga em *Floresta de Vários Romances*, 1868; Id. Tip. Cruz Coutinho, Porto, 1887; Id. J. M. Casta, Porto, 1885; Luís Câmara Cascudo, *Ocidente*, Lisboa, 1952.

3. — *Trovas*

Conquanto — e já atrás o dissemos — se afirme a sua personalidade literária como «poeta sério», não é de minimizar a veia satírica, de que dá testemunho, não só nas duas trovas *Malícia das Mulheres* e *Conselho para Bem Caçar*, como, também, nalgumas cenas do *Auto do Nascimento*. São sátiras populares, em quintilhas, de sete sílabas, cheias de conceitos graciosos, por vezes muito mordazes, mas aos quais o poeta adiciona o tom grave da moralidade. São poesias tecidas ao gosto dos auditórios populares, sem elevação, mas sempre urdidas com habilidade e engenho. Faz crítica social — e essa é a chave do êxito de um cego cantador de rua como foi do jogral e do trovador medieval. As sátiras incidem, sobretudo, sobre costumes, nomeadamente os desaguisados conjugais, o luxo e a presunção de certas mulheres.

Já no *Cancioneiro* de Resende se encontram críticas azedas aos costumes desregrados de Lisboa: os casados têm barregãs e as casadas fazem o mesmo, diz Álvaro de Brito Pestana. E acrescenta: «Alcoviteiras e beatas falsas, perdem muitas mulheres.» E ainda: «Que luxo! Quantos

nobres sem dinheiro e desamparados.» Mas não era necessário Baltasar Dias volver o olhar para o passado e pedir que lhe lessem do *Cancioneiro* esses trechos incisivos para tomar conhecimento desses contrastes nos costumes e na vida dos homens. Bastava olhar em sua volta. Mulheres que pavoneiam um luxo adquirido não se sabe como, maridos pacientes, cordatos, festas estrondosas sem proveito, fidalguia sem meios que «eu muitas vejo não ter / de seu somente dois cravos / dar-lhes outrem de comer / entonces por merecer / furtam por trazerem garbos» — estes são alguns dos tipos e situações sociais que Baltasar Dias atinge nas suas trovas, certamente muito ao gosto do auditório habitual. A mulher vista através dessa crítica é bem o tipo e a expressão acabados de uma época, que dela apenas exigia que fosse um belo ornamento e uma boa mãe de filhos. Mas, já que não auferia ganhos que, ao menos, não se tornasse num encargo demasiado pesado para o marido, única via de receitas para os gastos domésticos.

Mas não se presuma que este incisivo olhar sobre os costumes seja preocupação mesquinha de míseros cantores de rua. Um mestre da Universidade, Clenardo, nos intervalos das aulas de Grego, Latim e Árabe, escreverá para a Flandres: «Há muitos, que não são mais ricos do que eu e andam acompanhados de oito criados que sustentam, não direi com abundante alimento, mas à fome, à sede e por outras formas que sou demasiadamente estúpido para aprender em dias de minha vida.» E das mulheres dirá: «Neste país todos somos nobres e é uma grande desonra exercer publicamente uma profissão. Imaginais que a mãe de família vai ao mercado, compra aí peixe e prepara burguesmente uma caldeirada? Uma mulher nada possui

que seja de utilidade prática, à excepção da língua...»⁶⁷
E neste tom, certamente menos cuidado, que fala o
nosso poeta cego nas suas *tronas*. Temos, portanto,
naquelas duas peças poéticas, o moralista faceto,
criticando, esventrando a vida doméstica lisboeta e
simultaneamente, com esse estendal de pequenas
quesílias e destemperos, o jogral divertindo os ouvintes
da Ribeira Velha e da Mouraria.

CONSELHO PARA BEM CAZAR. Trata-se de
uma carta em verso — em quintilhas — que Baltasar
Dias, residindo então na Beira, endereça a um poeta da
capital de «fama pregoeira». E sente-se com autoridade
para dar-lhe conselho, pois tal missão é dever do cristão:
aconselhar «é uma das sete obras pias».

Começa por lembrar que com receio ao mau
casamento não se vá ficar solteiro, levando ainda vida
pior, sobretudo com ligações extramatrimoniais com
mulheres «de partido». Procura o homem, aqui e ali, o
gozo carnal e «quem muitos caldos prova / algum o há-
de escaldar». Doenças venéreas o obrigarão a andar de
muleta; se casa, leva consigo esses males franceses, com
os quais contamina a esposa, que, ao ir tratar-se da
moléstia ao mestre, poderá ser considerada por este
como mulher «de partido» que dum e doutro apanhou
doenças e não do próprio marido, que, prudentemente,
não aparecerá como seu autor e origem.

Que o homem use de prudência na escolha de
mulher; mas, depois de escolher que seja até à morte.
«Não queira só formosura / mas busque dote também /
porque se esta o não tem / terá muito má ventura / e
não no verá ninguém». Mas, também que seja formosa,
porque tendo o homem fealdade em casa, irá procurar

outra melhor fora do lar. Que não aspire a nobreza, porque, como é visto, «aqui neste Portugal / já nenhum oficial / quer casar a sua filha / com outro homem seu igual /. Como tem quatro ceitis / logo buscam fidalguia / estas, com a fantasia / fazem os filhos ruins / sem terem nenhuma valia».

Antes que casem, conheçam-se, para que, depois, não se arrependam: «A mulher que he casada / com marido sem conhecer / qualquer mal que lhe vier / não o deve ter em nada / pois ela o quis escolher». Se o marido é gastador e lhe jogou as fazendas, recolha-se na aceitação paciente «porque quem busca contendas / contente-se, pois as tem».

Após o casamento, não procurem enegrecer a vida com ciúmes. Não ande sempre a mulher a perguntar ao marido «aonde vais?», mas não é de pôr de lado, ao marido, inquirir quando sai a mulher, para onde ela vai. Não cases com uma mulher que seja como que uma boneca — tu e ela sofrerão muito. «Que hão-de fazer, coitadas, casadas de tal maneira / se em mimo foram criadas / e não são acostumadas / de ir vender à Ribeira». Que a mulher se vista decentemente, mas que não ande modesta, quando o marido está, e, se cubra com luxos, quando ele se ausenta.

Condena os casamentos desiguais: velhos com raparigas novas, do que resulta estas os enganarem, levando-os a morte prematura. E com aquele pendor para moralista — remediando assim alusões talvez demasiado vivas — o poeta, por fim, aconselha que não seja a riqueza o objectivo do casamento, mas o amor que advirá, certamente, das boas qualidades e virtudes que se adivinham e manifestam na companheira para toda a vida.

EDIÇÕES de *Conselho para bem casar — em ella se tratam as mais cousas que convem ao tal conselho. Muito proveitosa para os homens e mulheres* — António Álvares, Lisboa, 1633; Id, por Domingos Carneiro, Lisboa, 1659; Id., por Domingos Carneiro, Lisboa, 1680.

MALÍCIA DAS MULHERES. Nesta trova usa o poeta o mesmo tom satírico do *Conselho para Bem Casar*. Trata-se ainda de uma crítica, um pouco chocarreira, aos costumes a nível muito popular, de gente dos bairros humildes da capital, lares constituídos à pressa, onde há uns maridos pacientes e umas mulheres de «cabelo na venta», desabridas e gastadoras. Censura quantos vão para o casamento sem um mínimo de preparação, do que resulta terem de dizer como Marco Aurélio: «seis anos que fui casado / me pareceram seiscentos / trinta e seis que fui solteiro / me pareceram seis dias».

Recomenda aos maridos casados com «mulher formosa que se acautelem», porque de muitos é desejada. Não sendo possível encerrá-la em casa, urge que seja vigiada. Casar com uma mulher feia é, porém, um pesadelo, porque ela, querendo remediar a fealdade, em cada dia pedirá um vestido novo ao marido, para parecer melhor.

Cuidado com a malícia das mulheres, porque «quando o Tejo não tiver / água, e toda se secar / nem no mar peixes houver / então faltará à mulher / malícia para enganar». E conta, a propósito, um caso em que são intervenientes dois casais, cujas mulheres troçaram fortemente dos maridos, abusando da sua credulidade e ingenuidade. E prossegue o poeta cobrindo-as de maus epítetos: «na igreja as verão estar / quietas e autorizadas / e diabos nas pousadas / manhosas no praticar / por

onde são mais malvadas. / Bufos nas janelas ufanas /
pêgas palmeiras à porta / são humas cabras na horta / e
enfadamento na cama / mal que ninguém comporta». E
acaba o poeta por declarar que, ao ver tais exemplos, e
amando por demais a liberdade, põe de parte a ideia de
casar-se, «pois sabeis que sujeição / encurta os dias da
vida».

Este folheto deu lugar a uma certa controvérsia,
conforme se vê pela publicação de *«A Bondade das
Mulheres contra a Malícia dos Homens», relação cómica e
histórica para divertimento de quem a comprar, e utilidade de
quem a vender — escrita por sua authora, L. D. P. G.,* na qual
se tenta provar que toda a malícia do mundo vem do
sexo masculino e não do feminino. Nunca se identificou
quem seria o autor que aparece sob as iniciais L. D. P.
G.

EDIÇÕES de *Malícia das Mulheres*, obra na qual se
tratam muitas sentenças e auctoridades acerca da malícia que ha
em algumas dellas, e assim como duas mulheres enganaram seus
maridos graciosamente, por António Alvares, Lisboa, 1640;
Id. Of. de Manuel Fernandes da Costa, Lisboa, 1738; Id.
Of. Fr. Borges de Sousa, 1759; Id. Of. de Fr. Borges de
Sousa, 1761; Id. Of. de António Gomes, Lisboa, 1793;
Id. Of. de José António dos Reis, 1794; Id. Impr. Régia,
Lisboa, 1814; Id. Nova Impr. da Viúva Neves e Filhos,
Lisboa, 1815; Tip. de António Luiz de Oliveira, Lisboa,
1827; Id. Typ. de S. J. Ferreira, Porto, 1851; Id. Livraria
de Cruz Coutinho, Porto, 1863.

4. — *Obras desaparecidas*

Outras obras escreveu e publicou o poeta, das quais temos conhecimento através do *Index Expurgatório* e de referências várias em livros da época. Desapareceram, não só porque não foram re-impressas, mas porque teriam sido alvo da Censura — e os exemplares existentes eram, muito naturalmente, destruídos pelos próprios possuidores.

Dessas obras desaparecidas, contam-se:

— *Trovas de arte mayor sobre a morte de D. João de Castro, vice-rei da Índia, dirigidas a sua mulher D. Anna de Athayde*. Diz Inocêncio: «Sem ano, nem lugar de impressão, 4.º gótico de que Barbosa diz vira um exemplar na livraria do Conde Vimioso, incendiada depois no terramoto de 1755. Não me consta que fossem re-impressos ⁶⁸. Como é fácil de presumir estas *Trovas de arte mayor* deviam contar os feitos e a morte de D. João de Castro, ocorrida em 6 de Junho de 1548.

— *Auto da Feira da Ladra*. Não podemos ajuizar do tema e teor deste auto e se seria desenvolvido sob tom sério ou faceto. A Feira da Ladra, como se sabe, estava ainda nessa época na *lada*, margem do Tejo, pois é dessa localização que lhe vem o nome, depois estropiado para *ladra*. Teófilo Braga regista duas edições: uma de António Álvares, Lisboa, 1613, e outra referenciada por Barbosa, de 1619.

— *Glosa nuevamente hecha por Baltasar Dias con el romance que dize: Retrayda la Infanta* — é assim que Reusch a regista. Não resta dúvida que o poeta madeirense é o seu autor, pois, além do mais, há referências nas *Proibições* da Inquisição, e o nome de Baltasar Dias aparece nesses documentos. Baltasar Dias «glosou o comovente romance do Conde Alarcos e da Infanta Solisa antes de 1537, portanto anteriormente à versão de

Pedro de Riaño, que é de 1550» — escreve D. Carolina Michaëlis. O assunto patético que entusiasmou tantos autores de tragédias, de Lope de Vega a Schlegel, depressa se estendeu, não só pela Europa, como por diversos continentes. Era muito conhecido na Índia e no Brasil, entre os judeus expatriados. Era cantado em Espanha com música fixada por Salinos, o cego catedrático de Salamanca, mas é de crer que houvesse, de país para país, diferenças consideráveis.

— *Auto del Rey Salamam*. No *Index Expurgatório* de 1624 encontramos: «No *Auto del Rey Salamam*, impresso em Lisboa por António Alvres, ou em Evora por Francisco Simões, anno 1612, se advirta que pela figura del Rey Salaman se deve entender hum peccador do tempo da Ley da Graça, por fallar da confissão sacramental e morte de Christo, e outras cousas que se não accomodam ao tempo, nem pessoa do dito Rey, posto que tambem alguns a elle somente quadrem, como ser filho de Bersabé, etc.).

— *Auto breve da Payxão* — Sobre este auto encontramos no mesmo *Index Expurgatório* as seguintes observações: «No *Auto breve da Payxão* metrificado por Baltazar Dias, como se diz no princípio do título: impresso em Lisboa por Vicente Alvres anno 1613, no dito S. Joam *Eu venho para cantar*, etc., em lugar do verso *Hum malvado Phariseu*, diga *Hum cruel ministro seu*. E na fol. penúltima debaixo do título *Mulier ecce filius tuus*, risque-se o verso, etc., *nam de minbas entranhas*. Na última página de toda a obra risque-se o título, *Aqui esmorece Nossa Senhora ao pé da Cruz*».

Cinco são as obras que até ao presente não foram recuperadas e que, portanto, continuam desconhecidas,

apesar do texto de, pelo menos, uma delas se ter tornado popular — o da glosa *Retrayda la Infanta*, que Garrett inclui no seu *Romanceiro*. Conhecem-se, todavia, oito obras de Baltasar Dias, entre autos, trovas e romances — o bastante, cremos, para ajuizar-se da sua cultura, da sua capacidade de criar e do grau de inspiração que, sempre envolvido num halo de puro lirismo, fez dele um poeta particularmente amado do povo português.

EXCERTOS DAS OBRAS
DE BALTASAR DIAS

Do «*AUTO DE SANTA CATARINA*»

CATARINA

Tu, Senhor, que padeceste,
em meio de dois ladrões,
morte que não mereceste
para livrar de paixões
o povo que tu fizeste,
pela grande dor que houveste,
que tu me queiras mostrar,
teu resplendor singular,
quando te quis adorar.

Aqui aparece Cristo e Nossa Senhora.

NOSSA SENHORA

Olhai, Filho mui amado,
quão asinha, Catarina,
quis cumprir vosso mandado,
mostrai-lhe o rosto sagrado,

e vossa cara divina;
olhai, como é benina,
casta, limpa e humildosa,
olhai como é fermosa,
e bem sabereis que é dina
de ser sempre vossa esposa.

CRISTO

Agora, Madre amada,
lhe tenho amor mui inteiro,
agora muito me agrada,
porque é pomba tornada,
de corvo, que era primeiro,
é comparada a cordeiro,
sem mácula de maldade,
pois me tem tanta vontade,
com desejo verdadeiro,
eu quero sua amizade.

NOSSA SENHORA

Filho meu, mui glorioso,
grande prazer me fazeis
que por esposa a tomeis,
pois que vos quer por esposo
como vós mui bem sabeis.

CRISTO

Faça-se quanto quereis
madre, com grande humildade
de muito boa vontade,
a quero como dizeis,
por esposa em caridade.

NOSSA SENHORA

Entende, filha e procura
dar sempre graças a Deus,

que te deu tanta apostura,
olha que o rei dos céus
cobiçou sua fermosura,
e quis acender na altura
e por tua grande bondade
havendo de ti piedade
por tu seres criatura
feita á sua humanidade.

CRISTO

Logo, madre, quero eu
por esposa a receber
se a vós vos aprouver.
Vem a mim, senhora minha,
vem minha esposa, querida,
vem princesa esclarecida,
vem para mim, Rainha,
pois de mim foste escolhida,
vem a mim: dar-te-ei vida,
vem formosa para mim,
porei meu trono em ti,
serás dos Anjos servida,
reinando sempre sem fim.

NOSSA SENHORA

Dá-me filha essa mão
e tomar-te-á por esposa
o senhor da salvação
pois foste tão humildosa
que mereceste tal dão.
Nenhum dos da geração
nascidos, será teu esposo
senão meu Filho glorioso,
a quem dás teu coração,
casto, limpo e humilde.

CRISTO

Toma este anel de Fé
e selo do Espírito Santo,
porque justa cousa é,
que como esposo to dê
pois o mereceste tanto.
Já te não farão espanto
os tormentos dos mortais,
nem os vícios dos mundanaís
te darão nenhum quebranto
agora desde hoje mais.

CATARINA

Adonde mereci eu
que o Filho de Deus Padre
se fizesse esposo meu
e que a Virgem sua madre
o rogasse ao Filho seu!
Á Madre do Deus do céu
que graça lhe posso dar,
para lhe poder pagar
tanto bem como me deu
que ando sujeita a pecar!

*Aqui virá um Alcaide com Santa Catarina diante dos Doutores Jonas,
Abiatar e Sylvano.*

JONAS

Vós os Cristãos quereis crer
cousas que dão tanto espanto,
que três pessoas, convém saber,
Padre, Filho, Espírito Santo,
digo que não pode ser.
Eu te farei conhecer
que disse o mesmo Deus teu:
«Não outro Deus senão eu,
eu sou o Deus em poder,

ninguém tem o poder meu.»
E se isto é verdade
conhecida coisa é
que é mentira vossa fé
pois credes na Trindade
sem haver razão porquê:
assim que claro se vê
que todo o povo cristão
vive cego de rezão
pois que em três pessoas crê
com tão falsa opinião.

CATARINA

Pelos livros desta lei,
que tu agora rezoas,
asinha te provarei
e entender te farei
que também são três Pessoas.
Tuas razões não são boas
como agora tu verás,
porque é certo que tu estás
naquelas cruéis lagôas,
do malvado Satanás.
Antes da humanal linhagem
se crear da terra insossa
disse Deus não por mensagem,
façamos o homem à nossa
semelhança e imagem,
em isto não tem vantagem
a ele os Anjos dos céus
por serem forma de Deus,
se lhe não fizessem ultrajem
como vós outros incréus.
E se não fora este Rei
três pessoas que adoramos
por mui certo entenderei,
que não dissera, façamos,
porque dissera, farei.

E fará Santa Catarina três pregas na saia e diz:

Apalpa aqui com a mão
porque vejas teu engano,
vês três pregas, aqui estão,
pois tudo isto é um pano
como mostra por rezão.
E inda que nós temos,
três pessoas em os céus
como por verdade cremos
digo que também dizemos
que estas três são um só Deus.
Assim que a lei dos judeus
bem parece que é errada,
e tu que não sabes nada,
pois segues os feitos seus
e só lei olvidada.

JONAS

Se Deus foi santificado,
como credes por verdade,
para que foi bautizado
não tendo necessidade
de ser limpo do pecado?
Por onde temos provado
não ser Deus esse teu Cristo.
Responde-me agora a isto,
pois tens saber de letrado,
para ver que dirás disto.

CATARINA

Quis o Senhor ser lavado
por lavar as nossas máguas,
e quis de água ser molhado
para dar virtude às águas
de tirar nosso pecado.

Do «AUTO DO NASCIMENTO»

.....

Entra bua Velha praguenta e diz:

VELHA

Praza deos que má doença
e que má dor despinhela
mau quebranto de canela
má caganeira e corença
mau inchaço de guela;
má caidura de sela
mau couce de ferradura,
má febre e má quentura,
má dentada de cadela.

Má dor de gota coral
e de pedra e de virilha,
e mau vinho, com mau sal
e má sardinha de pilha
que te faça embebedar.
É má cor de ourinar
que te falte na bexiga
e mau frio na barriga
mau quebranto no padar,
mau trabalho, má fadiga.

Hua velha amargurada
que anda em vias de parir,
com a barriga pejada
diz que por força há-de ir
por tal neve e tal geadas.
Má dor de praga raivada
venha pelo Imperador,
pois tal costume quis pôr
má corença abreviada
lhe entre no salvanor.

Que farei triste, coitada
com tal trabalho e marteiro,
má dor de gata escaldada
lhe atravesse o pousadeiro,
permeta da comiada.
Mau inchaco de queixada
má dor de dente queixal,
mal trabalho corporal
que lhe entre na buchada
que o môa como sal.

Quero me ora assentar
que já me não posso ter,
e a quem me assim faz cansar
inda o veja deitar
para nunca mais se erguer.
Que não abasta inscrever
senão pagar-lhe tributo
os que não têm que comer;
mau proveito e mau fruto,
lhe faça quanto tiver.

Hir-se-á a Velha e entra Nossa Senhora e Joseph e diz

NOSSA SENHORA

Meu esposo mui amado
se a vós vos parece bem
pelo que está ordenado
eu tenho determinado
que vamos nós a Belém.
Bem sabeis que nos convém
de irmos a obedecer
a César e seu poder,
pois que não fica ninguém
que se não vá inscrever.
E, portanto, ordenemos
esposo, de caminhar,
e, também determinemos

do tributo lhe pagar
desta pobreza que temos.

JOSEPH

Senhora, mui bem faremos
mas de que se pagará?

NOSSA SENHORA

O nosso boi venderemos
que depois Deus nos dará
com que nos remedemos.

JOSEPH

Senhora, pois assim é,
vamos, não tardemos nada;
mas é comprida jornada,
não podereis ir a pé,
porque estais muito pejada.

NOSSA SENHORA

Mais leve e descansada
me acho agora neste instante,
e mais ligeira que antre
e mais bem aventurada,
mais vencedora, triunfante.
E, portanto esposo meu,
não deixe de caminhar,
vamos quando ele mandar,
que não levo pejo eu,
que me possa estorvar.

JOSEPH

Quem se apercebe não erra,
quero eu me aperceber,

de levar enxó e serra
que não sei lá nessa terra
se acharei que fazer.
Levarei também comer
metido no meu cestinho
e a cabaça com vinho
de tudo me hei-de prover,
porque é comprido o caminho.

.....

Aqui chora o Menino e diz:

NOSSA SENHORA

Adoro-te, Rei divino,
ó claridade do dia,
ó Mexias, rei celeste,
meu filho, minha alegria,
quão pobrememente nasceste
nesta pobre estrebaria.
Não tendes tapeçaria,
não quereis panos de rei,
ó filho, que vos farei,
minha doce companhia,
com que vos envolverei?
Não choreis, meu filho, não,
que mais pena crescida,
pois sois remédio e guarida
da humana geração
que sem vós era perdida.
De grandeza mui subida,
ó divino poderio,
ó carne branca e candida,
ó vida de minha vida,
que estais tremendo de frio.
Sacro verbo divinal
como vos fazeis pequeno
pela linhagem humanal,
jazeis em cima do feno,
em presépio de animal.

Ó carne mui preciosa
ó meu filho e meu bem,
vós nascestes em Belém
desta pobre madre vossa
que nehũa cousa tem.
Riqueza não vos convém,
nem quereis cousa mimosa,
nascestes de mim também,
por me fazer mais ditosa
do que nunca foi ninguém.

.....
Os pastores acercam-se do curral:

LLORENTE

Cata, cata, ally el portal
y la madre y el moçuelo
cata ally el rey del cielo
cata ally aquel zagal
que por nos nascio nel suelo.
Cata aly nuestro consuelo
cata aly nuestro amparo
cata el espejo claro
que por librarnos de duelo
el nascer cuesta caro.

BARTOLO

Dinie que hazes, Benito
y tu que miras, Llorente
con el coração contrito
adoremos al chequito
e offressamos le el presente.

BENITO

Plazeme de buenamente
adorarte rey divino

três personas uno y trino
solo Dios omnipotente,
Jesu Christo muy benigno
pues eres dios verdadero,
offreçote, my caldero,
pedernal, yesca, ellavon,
con esta bota de cuero,
y tambien este pandero
para quando tu llorares,
y si no te contentares
mi coraçom que es entero
recibe si tu mandares.

BARTOLO

A vós, madre, del donzel
muy más que todas hermosa,
arca de la Trinidad,
recebid mi voluntad
que no tengo otro consuelo
que dar a sua Magestad.

Pero al niño muy tierno
nascido en tanto trabajo
offresçole este tasajo
que es bueno para el invierno
y esta cebolla y ajo
y para tomar gasajo
le offresço este rabel
que aun ayer le compré
en casa de Pero grajo
a trueque de no sé qué!

LLORENTE

Perdona reyna del cielo
señora mi poquedad
que soy hũ pobre moçuelo
no tengo ningun consuelo
que dar a su sanctidad.

Offresço yo mi espiritu
a tu hijo muy jocundo
hijo da qual Dios inclito
que es mayor que todo el mundo
aun que parece chequito;
a este nino bendito
encomiendo yo my alma
con el coraçom contrito
que tiene el mundo en la palma
y es poderoso infinito.

NOSSA SENHORA

Meu filho muito amado
lhes queira gratificar
e na glória lhes pagar
o trabalho que hão tomado
pollo vir a visitar.
Não se deixem de lembrar
deste cordeiro inocente
que por salvação da gente
quis nascer neste lugar
tão humilde e paciente.

Olhai, irmãos, mui q'ridos
o Rey da glória do céu,
quão pobrementemente nasceu
sem arreios, sem vestidos
para salvar o povo seu.

BENITO

Señora, nós outros vamos,
el ganado apacentar,
y después, quando bolvamos
hablaremos devagar
con el niño que adoramos.
Diremos a nuestros amos
como Dios es ya nascido

que nós tanto desejamos
todo el pueblo ser venido.

Da «MALÍCIA DAS MULHERES»

.....

No que digo podeis ver
ser a mulher imperfeita,
no genesis podeis ler,
onde Deus a mandou ser
ao homem sempre sujeita.
Têm muitas, tão pouca fé,
por ter no mundo os sentidos,
que vemos (e assim é)
que tratam a seus maridos
como negros da guiné.
É já coisa tão comua
que os homens pisam c'os pés,
são tão feitas ao revés
se os maridos dizem ãa
elas lhes respondem dez.
Há aí homens tão sofridos,
e mulheres tão malvadas,
que quando estão agastadas
pelam barbas aos maridos
e os moem às pancadas.
Há aí mulher tão singela
que se ao lume põe o comer,
chama outra tal como ela,
comem as sopas da panela
e o mais que está a cozer.
E quando vem o marido,
ou da roça ou do mato
ou doutro qualquer partido,
por escuzar arruido
diz que o comeu o gato.
Cuidando que era verdade
o coitado, como peco,
e ela por sua maldade,

faz-lhe comer o pão seco
mui contra sua vontade.
Um homem em Roma havia
que se algum filho casava,
publicamente o chorava,
porque escravo o fazia
da mulher a quem o dava.
Se casava a filha rica,
quando alguém lhe perguntava,
alegremente dizia:
— Que um escravo comprava,
que seu cativo seria.

O homem que agora casa
sempre cativo há-de ser
da que lhe dão por mulher,
e ela há-de ter em casa
quem lhe ganhe de comer.

E, pois que a liberdade
é preço, que não tem par,
Senhor, esta é a verdade,
que não me quero casar
porque não tenho vontade.

Vosso conselho mui são,
não cura minha ferida,
perdoai-me, meu irmão,
pois sabeis que sujeição
encurta os dias da vida.

Da «*HISTÓRIA DA IMPERATRIZ PORCINA*»

.....

Como a noite foi chegada
às horas que anoitecia,
manda que seja levada
por dois homens de valia;
com ela, duas mulheres,

para ir em companhia
para que fosse guardada
sua honra como devia.
Em um navio veleiro,
a Imperatriz se metia
com lágrimas de seus olhos
da terra se despedia.
Chegaram à dita ilha,
à noite do outro dia,
a princesa deixam em terra
com grão choro em demasia.
Tornaram-se com o navio
porque assim fazer cumpria.
Quando a nobre imperatriz
em tal lugar só se via
numa ilha tão deserta,
onde ninguém não vivia
senão bravos animais
de que ela manjar seria,
chorando lágrimas tristes
desta maneira dizia:
— Ó meu nobre Imperador
meu bem e minha alegria
não pouca é vossa lembrança
de quem tanto vos queria.
Quão pouco tempo durou
vossa doce companhia!
Sempre cuidei de vos ver,
algum tempo ou algum dia,
agora por meus pecados,
eu mais nunca vos veria.
Deus perdôe a vosso irmão,
a Virgem Sancta Maria,
que eu lhe perdôo aqui
todo o mal que me fazia.
Ó Senhor, e ó meu pai,
Príncipe e Rei da Ungria,
quão triste vida será
a vossa, sem alegria,
em ouvindo tão má fama
que em Roma de mim corria!

Mais sinto vosso pezar,
que minha grande agonia,
porque morrerei uma vez,
vós morrereis cada dia.
A vossa desonra sinto,
que a morte não a temia;
porque mais há-de temer
que tão sem culpa, morria.
Estas palavras dizendo
mui grande ruído ouvia,
tão terrível e espantoso
que sofrer-se não podia,
Ouvindo isto a Senhora
a força lhe falecia,
como era delicada,
Estes eram animais
em terra logo caía
de muitos que na terra havia,
que tanto que a sentiram
com gram pressa em demasia,
correram para a comerem
cada um qual mais podia.
Antes que a ela chegassem
um resplendor aparecia.
Ficaram todos quedos,
com o temor de uma Senhora
de quem o inferno tremia,
logo vinha com majestade
a Virgem Santa Maria,
para guardar a limpeza
de quem se a ela recorria.

.....
Do «*AUTO DO PRÍNCIPE CLAUDIANO*»
.....

Mostrava o mal que sentia
em seu tão suave canto;
sua voz punha espanto,

e as palavras que dizia
são estas que aqui vos canto:

Cantiga da

DONZELA

Sem dita e sem ventura
nasci, porque quero vida?
Ó quem não fora nascida!
pois nasci para tristura.
Para mal que tanto cresce
não posso ter fortaleza:
que aproveita ter alteza,
onde a ventura falesce?
E, pois, meu mal não tem cura,
desde quando fui nascida,
melhor fôra não ter vida,
que viver sempre em tristura.
Horas, dias, meses, anos,
vivo em este tormento;
onde mais crescem meus danos
mais me falta o sofrimento.
Baixa foi minha ventura,
não sei onde ache guarida;
Ó quem não fôra nascida
por não viver em tristura!
Ó madre do Deus da vida,
sagrada vida mui pura,
sem pecado concebida,
houve pessoa nascida,
que tivesse tal ventura?

.....
De «CONSELHO PARA BEM CASAR»
.....

Escolha, quem quer casar;
contente-se com sua sorte,
pois a não pode enjeitar
e esta lhe há-de durar
até que os aparte a morte.
Não queira só fermosura
mas busque dote também;
porque se esta o não tem,
terá muito má ventura
e não no verá ninguém.
Porque é muito arriscada
fermosura com pobreza,
em uma mulher casada;
e se lhe falta, desespera;
virá ser mulher errada.
Porque o não ter que gastar
e sustentar vaidades,
dá ao mundo em que falar
e, às vezes, o murmurar
vem a parar em verdades.
Pois se acaso não tiver
um pouco de fermosura,
que há-de o pobre fazer?
E quem tal vida atura
melhor lhe fôra morrer.
Busca logo outra fermosa,
com quem gasta quanto tem,
e disto, tanto mal vem,
que sua mulher, de irosa,
se faz má mulher, também.
E ao fim desta jornada,
depois da bolsa estar raza
de não deitar de si nada,
logo a fazenda é gastada,
e tem a mulher em casa.

.....

Qualquer mulher ou donzela
que estiver para casar,
há-de muito de guardar

que não fale da janela
c'os homens que vê passar.
À virtuosa mulher
cumpre-lhe a ser honesta,
ver quando melhor fizer
falar quando convier,
e não pode errar esta.
Convém à mulher dagora
temperar-se no falar,
e não há muito de andar,
porque ir muitas vezes fora
faz a muitos mal cuidar.
E também há-de atentar
um mote ou cantiguinha,
que a muitos ouço cantar
que a mulher e a galinha,
se perdem pelo andar.
Não se há-de isto tomar
nem entender por maldade,
nas que têm necessidade
que não podem escusar
os negócios da cidade.
Não há muito que falar
nem ser ir para ninguém,
guarde-se de conversar
porque disto tudo vem
ao que eu quero calar.
Isto deveis de o crer
e não vos parece grave
porque deveis de saber
que a nódoa na mulher
não há coisa que a lave.
A vós outras que tomais
o mui santo matrimónio
que os maridos desonrais
não sei porque vos casais,
pois que servis ao demónio.
A mulher que é casada
com homem sem conhecer
qualquer mal que lhe vier,
não o deve ter em nada

pois ela o quis escolher.
Se lhe jogam as fazendas
ou que lhe gastam o que tem,
digo que fazem muito bem,
porque quem busca contendas
contente-se, pois as tem.
Hei dó de quem vejo ter
consigo má companhia,
maiormente de mulher,
que esta morre cada dia
sem acabar de morrer.

.....

Outras vemos enfeitadas
não por culpa dos maridos,
que são tão desperdiçadas,
que vendem até os vestidos,
por pintarem as queixadas.
Mulher vejo eu agora
que se preza de casada,
e anda mais enfeitada
quando o marido vai fora
que quando está na pousada.
Não lhe é tanto tolhido
à solteira encerrada
trazer a cara pintada,
porque quer haver marido
e folga de ser amada.
Porém, a mulher casada
que o não há-de haver,
porque quer bem parecer?
Coisa é muito estranhada,
certamente, a meu ver.
Todo o que andar de amores
quando se casar quiser,
há primeiro de saber,
que a outrém não deu favores
a que tomar por mulher.
Uns casamentos profanos

vejo agora mui usados,
os quais trazem muitos danos,
casam velhos namorados
com meninas de quinze anos.
Muitas mulheres há aqui
de mui grande calidade,
que casam nesta cidade
com velhos mais que David
para lhe lograr a herdade.
São tão fora de razão
que casam pelo dinheiro,
com velhos da cor do chão,
cuidando que morrerão
e elas morrem primeiro.
Não caseis por gentileza
com mulher fantasiosa,
antes casar com pobreza
porque assás tem riqueza
a mulher, que é virtuosa.

Da «TRAGÉDIA DO MARQUÊS DE MÁNTUA»

Entra Dom Carloto perante o Pai Imperador.

DOM CARLOTO

E como, senhor, não quer
vossa alteza majestade
saber primeiro a verdade,
senão mandar-me prender
por tão grande falsidade?

IMPERADOR

Não vos quero mais ouvir,
levem-no logo à prisão
onde eu o mando ir;
porque tão grande traição

não é para consentir.
Vós outros podeis tornar,
e contar-lhe o que é passado,
a quem vos cá quis mandar:
que o seguro que lhe hei dado
eu o torno a confirmar.

E aqui vem a Imperatriz:

IMPERATRIZ

Eu muito me maravilho
de vossa grande vontade
que sem razão nem verdade
tratais assim vosso filho
com tão grande crueldade.
Olhe vossa majestade
que é herdeiro principal,
e que toda a cristandade
lho há-de ter muito a mal.

IMPERADOR

A mim, senhora, convém,
ser contra toda a traição:
e se vosso filho a tem
castigá-lo-ei muito bem;
e essa é minha tenção,
e mais eu vos certifico,
que com direito e rigor
hei-de castigar o iníquo,
ora seja pobre ou rico,
ou servo ou grão senhor.

IMPERATRIZ

Como quer vossa grandeza
informar o vosso estado
sem causa, com tal crueza?

IMPERADOR

Quem me cá mandou recado
não foi senão com certeza.

IMPERATRIZ

Por tal recado, Senhor,
quereis tratar de tal sorte
vosso filho e sucessor,
que, depois de vossa morte
há-de ser imperador?

IMPERADOR

Em o eu mandar prender,
não cuideis que o maltrato,
mas se ele o merecer,
eu espero de fazer
a justiça de Torcato,
porque pai tão poderoso,
sendo de tantos caudilho
senão for tão rigoroso
nem ele será bom filho
nem será rei justoçoso,
que, agora, mal pecado,
nenhum rei nenhum julgador
faz justiça do maior,
mas antes é desprezado
o pequeno com rigor.
Todo o mundo é afeição
julgam com rara remissa
o nobre que sem razão
alguma, tem opinião
de lhe tocar a justiça...
Que conta posso eu dar
ao Senhor dos altos céus
se a meu filho não julgar
como outro qualquer dos meus?
Assim que escusado é

buscar intercessor;
porque Deus de Nazaré
não me fez tão grão senhor
para minha alma perder.

IMPERATRIZ

Ai triste de mim, coitada!
Para que quero viver!
pois que sempre hei-de ser
por meu filho tão penada
como uma triste mulher?

Do «*AUTO DE SANTO ALEIXO*»

ALEIXO

Senhor dos céus e da Terra,
forte, firme, defensor,
capitão e vencedor,
paz de minha crua guerra,
temor de meus inimigos,
vingança de quem vos prende,
guardador de meus perigos,
ofensa de quem me ofende,
morte de quem me matou,
vida de quem me fez vivo,
vós sois quem me soltou,
quando preso e cativo,
pois de preso me soltastes,
com vossa morte notória,
peço-vos que não queirais,
que os vícios mundanais,
me façam perder a glória.

Aqui vem o Diabo em figura de caminhante e diz:

DIABO

Aonde vais Peregrino
assim com tanta fraqueza,
vejo-te ir tão mofino,
que de teu pezar contino,
eu tomo grande tristeza.
Digo-te certo em verdade,
se Deus me dera riqueza,
para fazer caridade,
ninguém tivera pobreza,
porque agora mal pecado,
como tu sabes, mui bem,
todo o pobre é desonrado,
e ninguém é acatado
senão aquele que tem,
que neste mundo coitado,
ninguém estima saber
nem ser homem letrado
seja um desmazelado
e tenha bem que comer.
Uma coisa te quero dizer,
que faz um homem mesquinho
de que espanto podes ter
e não o poderás crer
porque não leva caminho;
um homem Aleixo chamado
era mui grande Senhor
de grande riqueza e estado,
e era em Roma casado
com a filha do Imperador,
a qual é tanto fermosa,
tão graciosa e tão bela,
tão gentil e tão lustrosa
que não há pérola preciosa
que se iguale com ela:
foi-se e a deixou ficar,
que não sabe onde é ido
e ela pelo desonrar
dá-se a quem a quer tomar
como mulher de partido.

Eu te digo de verdade
que a conheci, também,
muitas vezes, na cidade,
dá-se de boa vontade
sem tomar nada a ninguém.
Disse Deus, pela mulher
deixará o homem o pai
e quantas coisas tiver,
irmãos, amigos e haver
e assim, também, sua mãe.
Disse mais: multiplicai,
crescei e enchei a terra,
fazei filhos e casai,
e quem contra isto vai
muito gravemente erra.
Também a Adão disse Deus:
crescerá tua semente,
mais que as estrelas do céu
de ti procederão os meus
como foi isto evidente.
Olha tu el Rey David
e seu filho Salomão,
e Jacob no Genesis
que casou, segundo ouvi,
com duas filhas de Labão.
Pode Aleixo se chamar
o homem mais desonrado,
que nunca ouvi falar,
por querer assim deixar
um bem que é tão desejado.
Pois me não queres falar,
fica-te, embora, irmão,
são horas de caminhar
porque me quero mudar
para o lugar donde são.

ALEIXO

Senhor Jesu poderoso
remédio de atribulados,

Rei dos Reis, mui poderoso,
sois mais misericordioso
do que são nossos pecados.
Eu vos rogo, pois quisestes
ser por mim crucificado,
o qual nunca mereci
que sempre vos tenha prestes
e me livres do pecado.

Aqui vem o Diabo tentar a S. Aleixo a figura de corteção e diz

DIABO

Donde vais, irmão, assim
triste e cheio de pezar,
grão paixão tenho de ti,
falaria de ter aqui
algum bem que te dar.
De Roma é minha jornada
nela gastei quanto tinha,
que não me ficou espada,
nem adaga, nem bainha.
Tive uns negros amores,
com uma mulher malvada,
porém, chamo-lhe eu dores,
que gastei com seus primores
tudo sem ficar nada.
O que eu tenho gastado
foi por andar guarnecido,
que este mundo, coitado,
não vejo ninguém acatado
só quem anda bem vestido.
Eu, muitos vejo não ter
de seu somente dois cravos,
dar-lhes outrém de comer,
entonces por merecer,
furtam por trazerem garbos.
Mulheres vejo casadas
mais nobres do que tu estás,
e andam-te rebicadas

com saias de verdugadas,
dez palmos de rabo atrás.
E seus maridos, coitados,
como cães a trabalhar,
descalços, esfarrapados,
ganhando para lho dar.
E não nas podem manter
pois que lhes dão verdugadas,
já me deve entender,
assim tenho eu prazer
como o merecem espancadas.
Se tudo o que pouco al
se empenha por se vestir,
se eu sou sangue real
não cuides tu que fiz mal
despender por me luzir,
mais por esta Senhora,
que me dá vida e ma toma
que é a mais superiora
que há na cidade de Roma.
Esta Sabina chamada
é filha do Imperador,
tem agora tão má fama,
que eu a tomar por dama,
foi por seu alto primor.
E, vendo-me tão lustroso
este seu anel me deu,
que o tivesse por meu,
olha como é fermoso.

.....
*Aqui Aleixo se vai a Roma a casa de seu pai e aqui lhe põem uma mesa rica
e diz:*

ALEIXO

A mim não convém riqueza
se não aquilo em que vivi,

que foi sempre em pobreza,
esta é a que Deus preza
esta tomou para si.
Nem manjares delicados,
que, meu Deus, é o manjar,
que mantém glorificados;
os delicados pescados
são manjares de pezar.
Pão e água, amigos meus,
vos rogo, que me trazeis,
este quero eu comer,
porque esta é a fartura
que sempre me há-de sustentar
e não pode falecer
a quem só dele procura.

Aqui lhe trazem pão e água e acabando de comer diz o pai:

PAI

Grão trabalho haveis levado,
rezão é que descanséis
um leito está aparelhado,
onde bem repousareis:
ide-o aposentar,
logo no mais rico leito
que em nossa casa se achar.

CAMAREIRO

Senhor, o que ele mandou
será logo prestes feito.

Aqui levam pela mão a uma cama rica e diz:

ALEIXO

Meu Senhor, não quero eu,
sendo homem tão pequeno,
tomar o que não é meu,

porque Deus não nasceu,
se não em cama de fenos.
Sua cama encortinada
foi a árvore de Vera Cruz,
onde foi atormentada,
sua carne delicada
por dar, a nós outros, luz.
Suas ricas almofadas,
foi de espinhos coroado,
foram as fronhas lavradas,
açoutes e bofetadas,
os lençóis e cobertores
os colchões, na cruz pregado.
Foi sangue de seu tormento
os travesseiros, as dores,
as cortinas os danos,
o leito foi o moimento.
A cama que é mundanal
não a quero nesta vida,
se não aquela real
que Deus me tem prometida.
Licença me seja dada,
para poder repousar,
debaixo daquela escada;
não quero outra pousada
nem outro melhor lugar.

Põem Aleixo debaixo da escada, aparece um Anjo que diz:

ANJO

Amigo, servo de Deus,
procura de te alegrar,
que o Senhor dos altos céus,
te me manda consolar;
sê prestes aparelhado,
para a glória receber
que o tempo já é chegado
em que hás-de fenecer.

NOTAS

¹ ALMEIDA GARRETT, *Romanceiro*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851, 1.º vol. VI, Prefácio.

² *Ib.*

³ ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA, *História da Cultura em Portugal*, Publicações Europa-América, Lda., 1950, fasc. 4, p. 167.

⁴ *Id.*, *Ibid.*, fasc. 3, p. 128.

⁵ TEÓFILO BRAGA, *História da Poesia Popular Portuguesa*, Porto, Tip. Lusitana, 1867, p. 11.

⁶ M. VIEGAS GUERREIRO, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, M. E. C., 1978, p. 26.

⁷ GARRETT, *Romanceiro*, vol. I, pp. 14-15.

⁸ FIDELINO DE FIGUEIREDO, *História da Literatura Clássica*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923.

⁹ Cit. por A. Pires de Lima, *Literatura Popular e Literatura Culta*.

¹⁰ AUBREY BELL, *Literatura Portuguesa* (tradução), Coimbra, 1931, p. 458.

¹¹ MARIA ZALUAR NUNES, *O Cancioneiro Popular em Portugal*, p. 97.

¹² J. LEITE DE VASCONCELOS, *Cantigas populares*, Revista Lusitana, 1910.

¹³ JACINTO PRADO COELHO, *Originalidade da Literatura Portuguesa*, p. 16.

¹⁴ Autos e Trovas de BALTASAR DIAS, *Poetas e Trovadores da Ilha*, vol. 3.º, p. XIX.

¹⁵ JOAQUIM VERÍSSIMO SERRÃO, *História de Portugal*, vol. III, p. 333.

- ¹⁶ CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Notas Vicentinas*, Ocidente, p. 154.
- ¹⁷ LUCIANA PICCHIO, *História do Teatro Português*, p. 87.
- ¹⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 88.
- ¹⁹ Autos e Trovas de BALTASAR DIAS, vol. 3.º, p. XX.
- ²⁰ JACINTO PRADO COELHO, *A Literatura Portuguesa, expressão duma cultura nacional*, Fundação Gulbenkian, Paris, 1970.
- ²¹ *Id.*, *Ibid.*
- ²² GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Português*, in *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* (art. sobre «Os Continuadores de Gil Vicente»).
- ²³ *Id.*, *Ibid.*
- ²⁴ COSTA E SILVA, *Ensino biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, VI, pp. 108-113.
- ²⁵ Estava em voga, já no tempo de D. Manuel, escrever teatro em espanhol. A esse facto se refere Jorge Ferreira de Vasconcelos em termos de condenação.
- ²⁶ ALMEIDA LUCAS, *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares, *Revista Ocidente*, Lisboa.
- ²⁷ Este mesmo auto foi reeditado por Esteves Ferreira e está incluído na Colecção da Academia das Ciências de Lisboa, *Monumentos da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1918.
- ²⁸ GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, Obra citada, art. sobre «Continuadores de Gil Vicente».
- ²⁹ *Index da livraria de música de D. João IV*, vol. I, pp. 8, 115, 136, 223-225, 253, 455, 464, 478, segundo se vê a p. 212 do vol. II.
- ³⁰ Vid. *Auto da Festa*, cap. IX, p. 71. Há edição moderna dos seus versos: vol. VII dos *Subsídios para o Estudo da História da Literatura Portuguesa*, de Mendes dos Remédios, 1903.
- ³¹ CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Notas Vicentinas*, p. 543.
- ³² MENDES DOS REMÉDIOS, *História da Literatura Portuguesa*, p. 123, Coimbra.
- ³³ Chancell, de D. João III, Liv. XXXIII, fl. 17, dos *Privilégios*. Publicado pela primeira vez nos *Documentos para a História da Typographia Portuguesa nos séculos XVI e XVII*, por V. Deslandes, p. 20.
- ³⁴ JOAQUIM FERREIRA, *História da Literatura Portuguesa*, p. 186.
- ³⁵ ERNESTO GONÇALVES, *Uma poesia de Baltasar Dias*, «Revista Portuguesa», n.º 28, Julho de 1942.
- ³⁶ Autos e Trovas de BALTASAR DIAS, p. XXXIV, Funchal.

³⁷ «Job fué y sigue siendo citado tradicionalmente como modelo de paciencia, pero es un hombre terriblemente vivo y de sus largas conversaciones con sus amigos y en sus dialogos con Dios, al peligro de ensoberbecerse. Su reaccion consiste en realidade de sus sufrimientos y la solidez de su fé» — S. GAROFALO, in *Dicionario Literario*, Tomo XI, Barcelona.

³⁸ MAURICE BLONDEL, *Histoire et Dogme*, Paris, P. U. F., 1956.

³⁹ TEÓFILO BRAGA, *História da Literatura Portuguesa*, p. 130.

⁴⁰ ALMEIDA GARRETT, *Romanceiro*, t. III, p. 191.

⁴¹ FERNANDO MELLO MOSER, *A Técnica da Evocação no Drama Religioso Medieval*, separata de «Biblos», LI, Coimbra, 1975.

⁴² *Id.*, *Ibid.*

⁴³ EDUARDO ANTONINO PESTANA, Prefácio do *Auto da Alma*, p. 12, 1948.

⁴⁴ ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA, *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, VIII, 1.º vol.

⁴⁵ TEÓFILO BRAGA, *Floresta de Vários Romances*, p. VII.

⁴⁶ Cit. em *Auto de Santo Aleixo* de BALTASAR DIAS, de André Crabbé Rocha, Coleção Universitas, Coimbra, p. 20.

⁴⁷ Verifica-se, por exemplo, na dedicatória do *Auto dos Reis Magos*: «A dita Senhora Raynha, muyto satisfeyta desta pobre cousa, pedio ao Autor para dia dos Reys logo seguinte, lhe fizesse outra obra.» E no *Auto da Cananeia*: «Este Auto fez o Autor por rogo da muyto virtuosa e nobre Senhora Dona Violante, D. Abadessa do Mosteiro de Oudivelas.» Braancamp Freire cita um documento em *Gil Vicente, Trovador e Mestre de Balança* pelo qual o Rei o envia oficialmente a Lisboa «pera por sua ordenança se fazerem algũas das cousas e autos para entrada nossa e da Rainha...» Os autos eram escritos para solenizar grandes acontecimentos festivos da corte e a estes, muitas vezes, se referem, como por exemplo, por ocasião do nascimento de filhos de D. João III, desposório de D. João III, primeira entrada de D. Catarina em Lisboa, partida de D. Beatriz, Duquesa de Sabóia, partida de D. Jaime para Azamor, etc.

⁴⁸ *Const.* 10, tit. 15.

⁴⁹ A. BRAANCAMP FREIRE, *Arquivo Histórico*, II, n.º 3.

⁵⁰ LÉON MOUSSINAC, *História do Teatro*, p. 86.

⁵¹ J. S. DA SILVA DIAS, *Dicionário de Literatura*, art. «Censura literária em Portugal», vol. I, 1976.

⁵² CAROLINA M. VASCONCELOS, *Notas Vicentinas*, «Ocidente», p. 594.

⁵³ *Id.*, *Ibid.*, p. 536.

⁵⁴ S. LUCAS, 1, 46-55.

⁵⁵ S. LUCAS, 1, 2, 3.

⁵⁶ JEAN MARIE MEUNIER, *Vie de Saint Alexis*, Paris, 1920.

⁵⁷ DICIONÁRIO ENCICLOPEDIA CATTOLICA, art. *Alessio*, vol. A, p. 819.

⁵⁸ ANDRÉE CRABBÉ ROCHA, *Auto de Santo Aleixo*, de Baltasar Dias, Coimbra Editora, Lda., p. 6.

⁵⁹ *Livro III*, cap. XIII J, p. 220 da ed. da Bib. Municipal do Porto.

⁶⁰ TEÓFILO BRAGA, *História da Literatura Portuguesa — Escola de Gil Vicente*, p. 135.

⁶¹ Em Setembro de cada ano — embora o calendário romano a recorde em 25 de Novembro — faz-se uma romaria a Santa Catarina, freguesia de Cabeçudos (Vila Nova de Famalicão). Augusto César Pires de Lima colheu nos seus *Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos* (edição da Junta da Província do Douro Litoral, Porto, 1948) algumas quadras que «as romeiras vão cantando em cumprimento de promessa pela cura de um doente do juízo»:

Milagrosa Santa Catrina
aqui tendes as romeiras,
se as não quereis casadas
aqui as tendes solteiras.

Milagrosa Santa Catrina
de longe eu vos vim ver,
que vós destes a saúde,
a quem 'stava pra morrer.

Tradicionalmente evocam-na, sobretudo, jovens por casar, depois dos 25 anos.

⁶² Os esponsais místicos de Sta. Catarina estão fixados num quadro de Michelino de Bejazzo, Siena, pinacoteca. Mas Cristo aparece Menino, ao colo de sua Mãe. No *Auto* de Baltasar Dias, Jesus dialoga com a mártir, como adulto. Os mesmos esponsais foram ainda tratados por outros pintores de renome, tais como Corrêgio (Louvre), Van Dyck (Museu de Viena), etc.

⁶³ O Martirológio romano não relata esse milagre. Voragine na *Legenda Áurea* diz que ao ser decepada correu leite em vez de sangue.

⁶⁴ ALMEIDA GARRETT, *Romanceiro*, vol. II, p. 121.

⁶⁵ LUÍS CÂMARA CASCUDO, *História da Imperatriz Porcina* (Crónica de uma novela do século XVI em Portugal e no Brasil), «Ocidente», Lisboa, 1952.

⁶⁶ Há numerosas variantes na colecção dos *Miracles de Notre-Dame*, publicada por Gaston Paris, citadas e estudadas por António José Saraiva em *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*.

⁶⁷ CLENARDO, *Cartas*, in *Annaes das Sciencias e Letras*, da Academia das Ciências de Lisboa, 1871.

⁶⁸ INOCÊNCIO F. DA SILVA, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, MDCCCLVIII.

BIBLIOGRAFIA

- ABELHO, Azinhal — *Teatro Popular Português*, 5 vols., Editora Pax, Braga, 1970-72.
- ASENSIO, Eugénio — *De los Mohmos Cortesanos a los Autos Caballerescos de Gil Vicente*, Rio de Janeiro, 1958.
- AUBAILLY, Jean-Claude — *Le théâtre médiéval profane et comique*, Larrousse, 1975.
- BARREIROS, António José — *História da Literatura Portuguesa* (sec. XII-XVI), Porto.
- BRAGA, Teófilo — *História do Teatro Português*, Porto, Imprensa Portuguesa Editora, 1870-1871.
- *Floresta de vários romances*, Livraria Nacional, 1868, Porto.
- *História da Poesia Popular Portuguesa*, 2 vols., 3.^a ed., Lisboa, 1902-1905.
- *Cancioneiro Popular Português*, 2 vols., 2.^a ed., Lisboa, 1911-1913.
- *Escola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Teatro Português*, Porto, 1898.
- *Obras inéditas de José Agostinho de Macedo, Censuras e diversas obras* (1824-1825), Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1901.
- BRANCO, João de Freitas — *História da Música Portuguesa*, n.º 42, da Colecção *Saber*, Europa-América, Lisboa, 1959.
- BULLETIN d'HISTOIRE DU THÉÂTRE PORTUGAIS, Lisboa, 1951-1952, direcção de J. S. Révah.
- CASCUDO, Luís da Câmara — *História da Imperatriz Porcina*, Revista «Ocidente», Lisboa, 1951.
- CIDADE, Hernâni — *Poesia Medieval — Textos Literários*, Lisboa, 1959.
- COELHO, Jacinto Prado — *A literatura portuguesa, expressão duma cultura nacional*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1970.

- *Originalidade da literatura portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- *Problemática da História Literária*, Edições Ática, s/d, Lisboa.
- COSTA-PIMPÃO, A. J. — *As correntes dramáticas na literatura portuguesa do séc. XVI*, Lisboa, 1961.
- *História da Literatura Portuguesa*, vol. II, Coimbra, 1947.
- DIAS, Baltasar — *Autos e Trovas*, Tip. Comércio do Funchal, pref. e notas de A. F. Gomes, Funchal, 1961.
- DIAS, Jorge — *Ensaio Etnológico*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1961.
- DICIONÁRIO DE LITERATURA, direcção de Jacinto Prado Coelho, Figueirinhas, Porto, 1976.
- DICIONÁRIO DO TEATRO PORTUGUÊS, Lisboa, Prelo, direcção de LUIZ FRANCISCO REBELLO.
- ELUCIDÁRIO MADEIRENSE, P.^o Fernando Augusto da Silva e Carlos Azevedo de Meneses, art. *Baltasar Dias*, 1.^o vol., 1945.
- FERREIRA, Joaquim — *História da Literatura Portuguesa*, Porto.
- FIGUEIREDO, Fidelino de — *História da Literatura Clássica*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923.
- FRANÇA, José-Augusto — *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, s. d.
- FREIRE, Anselmo Braancamp — *Vida e Obras de Gil Vicente, «trovador e mestre da balança»*, Porto, 1919.
- GARRETT, Almeida — *Romanceiro*, Lisboa, Imprensa Nacional, 3 vols., 1875.
- GUERREIRO, M. Viegas — *Para a história da literatura popular portuguesa*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA ILUSTRADA, art. de Gustavo Matos Sequeira «Os continuadores de Gil Vicente», vol. II, pp. 97-102.
- HISTÓRIA ILUSTRADA DAS GRANDES LITERATURAS, direcção de Óscar Lopes, Estúdios Cor, 1966-73.
- KEATS, L. — *The court theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962.
- LEITE DE VASCONCELOS, José — *Tradições populares de Portugal*, Porto, 1882.
- *Etnografia Portuguesa*, vols. I-VI, Lisboa, 1933-1975.
- LUCAS, Almeida — *O Auto de Santo António de Afonso Álvares*, Sep. da «Revista de Portugal», Lisboa, 1948.
- MARTINS, Mário — In *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, 1969.
- *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, 1956.

- MOSER, Fernando Mello — *A técnica da evocação no drama religioso medieval*, separata de «Biblos», LI, Coimbra, 1975.
- *Liturgia e iconografia na interpretação do «Auto da Alma»*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 3.^a série, n.º 6, 1962.
- MOURINHO, P.^o António — *Teatro rural em Trás-os-Montes*, 1962.
- NUNES, Maria Arminda Zaluar — *O Cancioneiro Popular em Portugal*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- PESTANA, Eduardo Antonino — *Ilha da Madeira*, 2 vols., Funchal, 1965-1970.
- PESTANA, Sebastião — *Estudos gilvencentinos*, «Revista Portugal», vol. XXII, Outubro, 1957.
- PICCHIO, Luciana Stegagno — *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969.
- PIDAL, R. Menendez — *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa — Calpe, S. A., 1967.
- REBELLO, Luiz-Francisco — *História do Teatro Português*, Lisboa, Europa-América, 1968.
- RODRIGUES LAPA, M. — *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929.
- ROCHA, Andrée Crabbé — *O Auto de Santo Aleixo de Baltasar Dias*, Coleção Universitas, Coimbra Editora, 1952.
- SARAIVA, António José — *História da Cultura em Portugal*, 3 vols., «Jornal do Fôro», 1950-62.
- *História da Literatura Portuguesa*, de ÓSCAR LOPES e ANTONIO JOSÉ SARAIVA, Porto Editora, Lda., s.d., 7.^a edição.
- *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, 1942.
- SILVA, Francisco Inocêncio da — *Dicionário Bibliográfico Português*, tomo I.
- SIMÕES, João Gaspar — *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa* (1189-1964), Editora Arcádia, Lisboa, 1964.
- TEYSSIER, Paul — *La langue de Gil Vicente*, Paris, 1959.
- *Gil Vicente — O autor e a obra* (tradução de Álvaro Salema), «Biblioteca Breve», Lisboa, 1982.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de — *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904.
- *Notas Vicentinas*, Revista «Ocidente», 1949.
- *Romances velhos em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1934.

- *Dezanove Autos Portugueses, que se acham na Biblioteca Nacional de Madrid*, Imp. de los Sucesores de Hermando Quintana, Madrid, 1922.
- VICENTE, GIL — *Obras Completas*, Coleção Clássicos Sá da Costa, prefácio e notas de Marques Braga, 6 vols., Lisboa, 1942-44.
- VORAGINE, Jacobus — *La légende dorée*, Nouv. Bib. Pop., n.º 352.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- 1 — Alvará de D. João III concedendo Privilégio a Baltasar Dias.
- 2 — Rosto da edição do *Auto do Nascimento*, existente na Biblioteca Nacional de Madrid.
- 3 — Rosto da edição do *Auto de Santo Aleixo*, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- 4 — Rosto da edição da *Tragédia do Marquês de Mântua*, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- 5 — Edição da *Tragédia do Marquês de Mântua* (1689), Biblioteca Nacional da Ajuda.
- 6 — Rosto da edição da *História do Príncipe Claudiano* (1542), existente na Biblioteca Nacional de Madrid.
- 7 — Rosto da edição da *História da Imperatriz Porcina* (1690), da Biblioteca Nacional da Ajuda.
- 8 — Edição da *História da Imperatriz Porcina*, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- 9 — Edição do *Conselho para Bem Caçar* (1659), da Biblioteca Nacional da Ajuda.
- 10 — Edição do *Conselho para Bem Caçar* (1680), Biblioteca Nacional da Ajuda.
- 11 — Edição do *Auto de Santa Catarina*, existente na Biblioteca Nacional de Madrid.
- 12 — Rosto da edição do *Auto de Santa Catarina* (1786), Biblioteca Nacional de Lisboa.
- 13 — Rosto da edição do *Auto de Santa Catarina* (1886), Biblioteca Nacional de Lisboa.
- 14 — Edição de *Malícia das Mulheres* (1738), Biblioteca Nacional da Ajuda.

- 15 — Edição de *Malícia das Mulheres* (1794), Biblioteca Nacional da Ajuda.
- 16 — Edição de *Malícia das Mulheres* (1851), Biblioteca Nacional de Lisboa.