

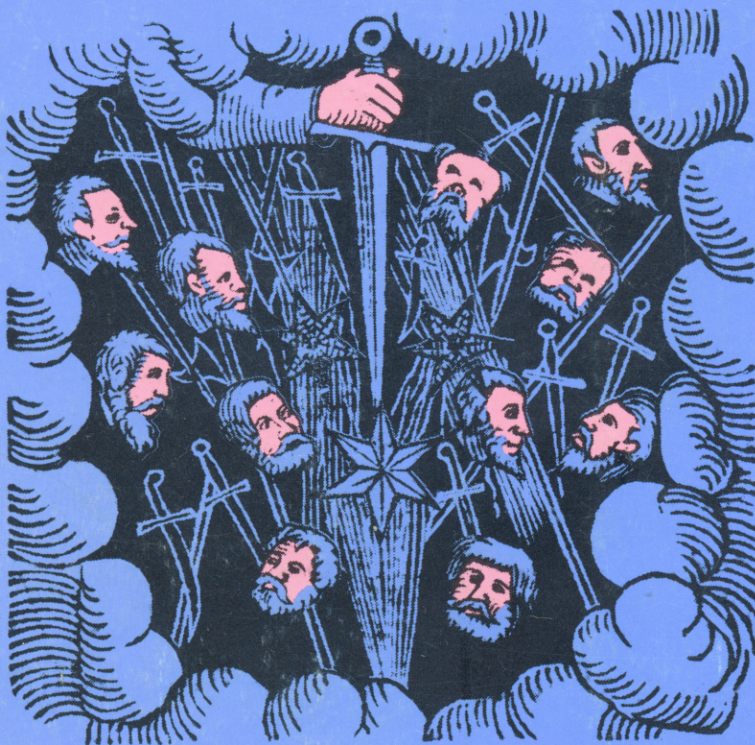


Teatro da Cornucópia

TEMAS VICENTINOS

ACTAS DO COLÓQUIO EM TORNO DA OBRA DE GIL VICENTE

TEATRO DO BAIRRO ALTO
1988



DIÁLOGO
Série Compilação

TEMAS
VICENTINOS

ACTAS DO COLÓQUIO EM TORNO
DA OBRA DE GIL VICENTE

TEATRO DA CORNUCÓPIA

1988



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
1992

Temas vicentinos: actas/Colóquio em torno de Gil Vicente; Teatro da Cornucópia. — Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. — 224 páginas; 17 cm x 24 cm. — (Diálogo: compilação)

Literatura nacional — Teatro — Gil Vicente

Título

**TEMAS VICENTINOS — ACTAS DO COLÓQUIO EM TORNO DA OBRA
DE GIL VICENTE**

1.ª edição, 1992

**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

3000 exemplares

Capa: *O Cometa de 1527*. Gravura de *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, 1557

Composição, montagem, impressão e acabamento

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, E. P.

Rua da Escola Politécnica — 1200 Lisboa

Deposito legal n.º 53 571/92

ISSN 0871-3731

INTRODUÇÃO

Em fins de Julho de 1988 o Teatro da Cornucópia levava à cena o Auto da Feira, de Gil Vicente. Nascia esse espectáculo do encontro de uma minha vontade de um dia encenar Gil Vicente, e em particular o Auto da Feira, com um trabalho de investigação de um amigo, o João Nuno Alçada, sobre o mesmo auto e sua integração no contexto político-cultural da época. A este encontro acrescentou-se o gosto de integrar o saber de um dos meus mais queridos professores, o meu pai, Prof. Lindley Cintra, na preparação de um espectáculo do Teatro da Cornucópia, e outra vontade de tocar no universo vicentino, a da cenógrafa Cristina Reis, minha companheira destas paixões teatrais. Finalmente, Paulo Brandão completou o grupo na composição da música. Por razões afinal afectivas — desde sempre as grandes razões —, se juntou uma pequena equipa interdisciplinar para abordar uma peça de Gil Vicente e pô-la em cena outra vez, vários séculos depois, para realizar um trabalho de dramaturgia sobre um clássico, o grande clássico do teatro português. Creio que muito aprendemos uns com os outros e que muito nos ajudámos uns aos outros na nossa «leitura» do Auto. E creio que acima de tudo muito aprendemos com «os cómicos», ou seja, tentando recriar com actores modernos, com cabeças de hoje e perante cabeças de hoje, os antigos jogos de sentido, uma construção dramática de outros tempos, personagens antigas, cumplicidades perdidas com o público. Tentámos fazer um espectáculo moderno que repensasse o texto vicentino. Tentámos que o texto vicentino ainda estimulasse as cabeças contemporâneas, tanto mais que fomos compreendendo mais e mais, à medida que o fomos encenando e pondo na boca dos actores, que a sua escrita é de facto provocatória, de efeito directo sobre o público a que se destinou, e que só nessa provocação se cumpre a sua mais importante função dramática.

Se acreditamos que o texto dramático é um texto incompleto que só se cumpre no momento da sua representação, creio que só assim, na prática da sua recriação (mas nunca em estereis reconstituições através de um vocabulário cénico que já nada possa dizer ao público contemporâneo), se podem tentar entender os textos clássicos do teatro. E na efemeridade de cada uma dessas leituras se irá fazendo a sua

história crítica. No caso de Gil Vicente recordo-me pelo menos de três leituras modernas que me foram fundamentais: a de Paulo Quintela, com estudantes do TEUC, a de Fernando Amado, na Casa da Comédia, e a de Maria do Céu Guerra, na Barraca. Mas desse trabalho de recriação é parte imprescindível o trabalho interdisciplinar e de investigação que no nosso caso do Auto da Feira e por razões em boa hora afectivas foi possível realizar.

Quisemos alargar esta colaboração convidando a «entrar no teatro» a propósito deste espectáculo algumas das pessoas que sob diferentes pontos de vista (a história da cultura, a literatura, a música, as artes plásticas) têm abordado o teatro vicentino ou da época vicentina. Foi assim que num teatro e não numa universidade, ao contrário do que é costume, se realizou em Outubro de 1988, no Teatro do Bairro Alto, organizado por João Nuno Alçada, o Colóquio de que aqui se reúnem as Actas. E foi com enorme alegria que vimos tanta e tão boa gente da ciência corresponder ao apelo dos «cómicos». O Colóquio ganhou a qualidade que só as questões afectivas sabem ter. E não foi um público de universitários que ouviu e debateu as comunicações apresentadas. Foi um público de teatro. Aqui ficam, para que conste. E que nos sirvam, pelo menos, de exemplo.

LUÍS MIGUEL CINTRA

APRESENTAÇÃO (*)

No texto intitulado *Este Espectáculo* e escrito por Luís Miguel Cintra para o programa que acompanhava o espectador na representação do *Auto da Feira* pela Companhia do Teatro da Cornucópia não só são dadas razões para a sua escolha como também se indicam alguns dos motivos sobre os quais o encenador-actor, durante o período de preparação do espectáculo, se interrogou centrando-se na «grande questão do teatro: [...] a cumplicidade».

É possível agora [...] fazer viver um auto destes feito de mil cumplicidades políticas quinhentistas? Esta organização moral da sociedade, pelo menos, já que o Saque [de Roma] vai bem mais longe, ainda terá cumplicidade em torno de si? (1)

A forma como o público correspondeu às soluções encontradas parece ter apoiado, incondicionalmente, os vários propósitos do espectáculo que Luís Miguel Cintra evocava ainda deste modo:

E gostaríamos de ser cúmplices de Gil Vicente (e oxalá do público) na óbvia recusa do mundo dos negócios, da política pequena, da autoridade, da eficiência, dos profissionais, no louvor do prazer e da alegria neste «sigro em fundo» em que «todos somos negligentes».

Cúmplices também gostaríamos de ser da liberdade com que ele fazia os autos a el-Rei, com que sagrado e profano e culto e popular

(*) Agradeço aos Professores Elsa Gonçalves e Luís Sousa Rebelo a leitura deste texto, bem como todas as sugestões e críticas feitas.

(1) Luís Miguel Cintra, *Este Espectáculo*, in programa do espectáculo *Auto da Feira*. Gil Vicente, 1988, Lisboa, Teatro da Cornucópia, p. 4.

conviviam, da total falta de medo de misturar géneros, tons, registos, do desprezo pela unidade, pelo equilíbrio, pelo rigor, do prazer de experimentar, da clareza e limpidez ⁽²⁾.

Nos seus muitos aspectos de inversão de valores humanos e morais, na corrupção dos vários centros de poder nacional (ao abolirem as fronteiras entre público e privado), nos inúmeros interesses, lisonjas e vaidades das tantas e pequenas cortes de influências em Lisboa, capital do Reino, a sociedade portuguesa do século XVI não difere muito daquela que hoje somos obrigados a enfrentar.

Uma das diferenças está, possivelmente, no facto de as vozes livres, testemunho de consciência isenta, castigando os costumes e actuando directamente junto desses mesmos centros de poder, não existirem ou então pouco se fazem ouvir, resignadas pela desigualdade de um combate *a priori* desleal e injusto.

Gil Vicente nunca desistiu, por um lado, de estimular «ânimos e vontades [...] pela pena, pela palavra e pela representação cénica» ⁽³⁾, por outro de interferir na denúncia constante dos vícios de uma sociedade corrupta onde, segundo as palavras de Aida Fernanda Dias,

Grandes e pequenos, nobres e plebeus, clero regular e secular não têm em mente senão «crescer e medrar»; não se olha a condição nem a competência de cada um, não se serve com lealdade, dedicação e zelo; favorecem-se os amigos, os cargos são dados não por mérito próprio, mas por «aderência». [...] Não se olha a meios para atingir os fins, a mentira campeia por todo o lado, a verdade, desprezada de todos, não encontra onde se acolher, pois a mentira é honrada «por melhor e mais principal» (*Auto da Festa*) ⁽⁴⁾.

Uma situação da qual Garcia de Rezende faz eco constante na sua *Miscelânea*, não hesitando em escrever que em Lisboa enriquecida apenas faltava «governo [e] bons regimentos» e que a «nossa» fantesya / estaava posta em folguar / e as vezes em ganhar / em qualquer mercadoria» ⁽⁵⁾. E o valor do testemunho vicentino permanece intacto mesmo quando se torna necessário adivinhá-lo através de verdades duras misturadas com facécias, segundo as palavras de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Todavia, como elemento de cultura de ontem e de hoje, podemos sempre considerar a existência da oposição simbólica entre Luz e Trevas, sendo Luz o conhecimento, a responsabilidade, e Trevas a ignorância, a incompetência.

⁽²⁾ *Ibidem*.

⁽³⁾ Aida Fernanda Dias «A sombra dos grandes» in *Revista de Filologia Românica*, Vol. II, 1984, Editorial Universidad Complutense de Madrid, p. 51.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, p. 53.

⁽⁵⁾ *Ibidem*.

Deduzimos que a sociedade portuguesa, iludida em si própria pela conduta e acções de alguns indivíduos, ou grupos predominantes, sofre continuamente de um complexo de identidade. E desde há séculos em interrogação e construção perpétua, parece ter perdido as raízes, as suas origens, que deveriam ser a base de uma verdade local, específica, mostrando-se essa sociedade incapaz de idealizar a linha coerente de chegada ao próprio destino e atingir outra verdade mais universal e transcendente.

Será este um dos aspectos eternos contidos no teatro de Gil Vicente e que o fazem ainda vivo junto do público de hoje?

Ou uma das razões para a sua modernidade está na descrição de costumes e vícios que perduram como «nacionais»?

Continuam a constituir os *autos* um campo privilegiado para o estudo da nossa mentalidade colectiva?

1. Consideram alguns estudiosos do teatro vicentino que este mantém intactas as suas características medievais; outros defendem a tese de que elas existem como mera escolha estilística, não correspondendo a uma posição literária e ideológica do autor.

É certo que as primeiras produções de Gil Vicente, em particular as que correspondem ao período do mecenato de D. Leonor, a «Rainha Velha», revelam uma mentalidade e sensibilidade particulares, aproximando-as de um núcleo de temas, referências e imagens da vida terrestre dependente do Além, que as possibilidades cénicas do simbolismo medieval cristão ajudavam a desenvolver. Escritas e representadas num momento em que o teatro moderno estava já em gestação, ao oferecer obras compósitas e espectáculos novos, em que o drama litúrgico se enriquecia com as tradições poéticas da retórica dos cancioneiros, o teatro vicentino deve ser relido para nele se detectarem e compreenderem as sobreposições e influências de culturas que caracterizam esse momento único da nossa literatura.

Com efeito, abandonada gradualmente a dependência que o ligava a D. Leonor, Gil Vicente trabalhará seguindo outras directivas de gosto real que então se ia formando na esteira das riquezas trazidas pelas naus regressadas do Oriente. O domínio que possuía do castelhano havia-lhe permitido, possivelmente através da leitura de autores «vizinhos» do século XV, o acesso a *topoi* da cultura literária profana que, frequentemente, se utilizava já nas festas do Renascimento.

Além disso, o facto de o seu teatro ser representado numa das Cortes europeias mais ricas e de maior prestígio não o imunizava — antes pelo contrário — da influência que a moda teatral do tempo ia exercendo, fomentando um gosto por temas e formas do espectáculo que o cerimonial das Cortes italianas tinha integrado com uma função muito própria.

As Cortes exerciam, assim, uma dupla função. Por um lado, elas eram produtoras de espectáculos, tinham o seu próprio sistema de representação; por outro, forneciam ao público que a eles assistia, e muitas vezes os protagonizava, as situações que nelas se encenavam. Isto permitia à Corte reflectir-se a si mesma no espectáculo organizado que conglobava, em

sobreposição celebrativa, as várias formas e instrumentos da cena cortesã. Ou seja, espectáculos que agrupavam linguagens e objectos provenientes de diferentes tempos e níveis de cultura (a música, a coreografia, a pintura...) para construírem depois uma unidade formal no interior da vida da Corte: a festa. E festa como momento de celebração opulenta e propaganda política, fosse ela considerada nas suas grandes formas de protocolo — entradas triunfais, casamentos — ou noutras menores e mais quotidianas, serões com banquetes, bailes e representações teatrais.

O mestre de cerimónias de D. Manuel, o «oficial de palácio» chamado Gil Vicente, com «novas envenções» e «conveniente rethórica», era a pessoa encarregada de dar a necessária pompa às festas profanas e religiosas da Corte. E o estudo do significado cultural de alguns temas em certos *autos*, considerados sob a óptica de festas do Renascimento, demonstrará que Gil Vicente estava em perfeita sintonia com o seu tempo europeu. Observa-o Stephen Reckert no ensaio agora publicado:

Mais do que como um período cronológico, o Renascimento deveria talvez definir-se como um estado de espírito: uma sensibilidade globalmente *renovadora* (no sentido de que busca no antigo, conscientemente ou não, um rumo novo), mas cujas manifestações locais variam com a sua expansão geográfica e a sua evolução no tempo. Assim, no contexto específico da literatura peninsular, uma das manifestações mais amiúde citadas desta busca é a coexistência de obras cujo medievalismo essencial procura disfarçar-se sob uma «fermosa cobertura» de estilemas e tópicos italianizantes, com outras, ainda medievais pela forma, mas cujo conteúdo não só *renovador* mas *inovador* extravasa dos estreitos moldes formais que por enquanto não soube romper ⁽⁶⁾.

2. Ao estudarmos o *Auto da Feira* como alegoria do Saque de Roma, inúmeras vezes nos surpreendeu o constante recurso que Gil Vicente fazia tanto a personagens características do teatro medieval (o Diabo e o Serafim, dicotomia entre o Mal e o Bem...) como a obsessões da mentalidade colectiva da época (o significado transcendente dos prodígios da natureza...), ou à realidade imediata de factos histórico-religiosos seus contemporâneos (Roma saqueada em cena...). Elementos díspares reunidos numa sábia orquestração de episódios, mas que dificilmente nos deixavam imaginar a cena teatral capaz de os articular num todo harmonioso.

E porque a sua mensagem era a do convite à abolição do caos, à Vitória sobre a morte, à salvação do mundo para, fora dele, se construir um outro, a nossa atenção fixava-se, muitas vezes, nos *Mistérios* medievais, com

⁽⁶⁾ Cf. neste volume Stephen Reckert «Gil Vicente e a Génese da "Comédia Espanhola"», pp. 140-141.

mensagem idêntica, no seu espaço cénico de madeira, circular, fechado sobre si mesmo e no qual, como se fosse um mágico e concêntrico espelho humano, a sociedade da época se revia como actriz da Redenção suprema.

Mas, assistindo ao espectáculo do Teatro da Cornucópia, constatarámos que tinham sido outras as soluções encontradas para, dentro de uma unidade cénica, se resolverem os vários problemas da articulação dos diferentes episódios. Afigurava-se-nos que estas soluções optavam por um compromisso moderno com a teoria cénica do Renascimento. Os arquitectos e pintores vindos de Itália para os outros países da Europa construíam a cena como uma caixa mágica onde perspectiva, rampa e cortina eram elementos necessários para a imagem ilusória da festa do Príncipe, que às vezes, sob os traços de uma divindade antiga — Mercúrio, Júpiter ou Apolo —, se descobria neste outro espelho, enquanto a Corte/público, sentada nos dois lados da sala, lhe garantia o face a face com a própria imagem assim exaltada.

Um *auto*, diríamos, de conteúdo quase só religioso transformava-se em festa profana de corte, permitindo a intersecção de dois mundos aparentemente opostos.

3. Quando em 1469 os humanistas italianos, ou, melhor, Giovanni Andrea, bibliotecário do Papa, inventou o termo «Idade Média» foi para criar uma oposição neutra entre os antigos e os «modernos do seu tempo», isto é, os homens do Renascimento. Estes introduzem o novo conceito que, aliás, não marcava completamente o «fim» de uma época, antes assinalava uma mutação que, sem cronologia rigorosa nos vários países da Europa, viria a possuir características próprias capazes de distinguir uma Idade das outras.

De resto, a partir dos finais do século XIII, tinha já existido uma ideia de progresso e combate contra o passado: a *ars nova* valorizara a música nova em confronto com a das épocas anteriores, os *logici moderni* tinham rejeitado o aristotelismo, base da escolástica universitária deste século; a pintura de Giotto era considerada moderna perante a de Cimabue e a dos pintores influenciados por Bizâncio, a *devotio moderna*, nascida nos Países Baixos, convidava os fiéis à prática de uma religião liberta dos traços de superstição e do racionalismo escolástico que fora a dos séculos XII e XIII.

É acentuando esta modernidade e apresentando-a como um retorno à verdadeira Antiguidade — a da Grécia, Roma, mas também a da Bíblia — que poderíamos dizer terem sido os humanistas a criar este período da história, deixando, aliás, intacta a velha cronologia cristã das Seis Idades posteriores à Criação do Mundo.

Sem dúvida que, globalmente, esta longa Idade Média, susceptível de ser dividida em períodos intermediários, nos surge como a do cristianismo dominador, simultaneamente religião e ideologia, contestando e justificando o sistema feudal que a estruturava; nos aparece como o período durante o qual a Igreja e religião monopolizavam a luta de Deus e do Diabo ao redor dos homens, fossem eles *oratores*, *bellatores*, ou *laboratores*.

Uma Idade Média que nos é revelada ainda como o tempo da lenta alfabetização, da crença no milagre, do diálogo entre a cultura erudita e popular, da escrita ou da oralidade, da narração, do *exemplum*.

E para retomarmos apenas um tema do teatro vicentino, não nos esqueçamos que o estudo do homem «milagre do mundo», a *dignitas hominis* opondo-se a *miseria humana*, não foi uma prerrogativa dos humanistas italianos.

Com efeito, a tradição patrística tinha elaborado noções análogas às que vamos encontrar na célebre *Oratio*, de Pico della Mirandola, afirmação entusiasta e confiante da ideia da liberdade, e os humanistas (tal como Gil Vicente, que lia e citava os padres da Igreja, S. Jerónimo, Santo Agostinho...) privilegiaram sempre o regresso às fontes da inspiração cristã.

São estas, pois, que, encontrando-se já na raíz da cultura medieval, irão transmitir aos humanistas uma concepção de cultura logo adoptada, e posteriormente enriquecida pelo estudo do grego e do latim, por novas edições e comentários, pela descoberta de novos autores.

4. As ideias religiosas de Gil Vicente já foram integrados na atitude espiritual designada como «pré-reformismo peninsular», cuja acção, em determinado momento, se viu aumentada pelas traduções da *Obra* de Erasmo, e pouco depois foi vítima da Contra-Reforma, quando esta pretendeu atenuar as consequências da revolta luterana.

Auto da Feira é também um eco desta mutação da história religiosa-política da Europa. E é, do mesmo modo, um dos vários exemplos da obra de Gil Vicente em que o seu saber antigo bíblico e medieval se entrecruza com o moderno, fruto dos importantes acontecimentos que se iam verificando numa época atravessada por tantas e profundas transformações, atingindo vários países da Europa, entre os quais Portugal.

Como já tivemos ocasião de escrever, Gil Vicente vê e comenta, observa e interpreta, critica e elogia colocando-se no limite de duas épocas culturais sem fronteiras bem definidas e, por isso mesmo, difíceis de estabelecer. Nalguns *Autos*, tão depressa regista a tradição de um *topos* medieval, como logo o enriquece com o seu juízo esclarecido de «humanista», colocando-o ao lado de outros *topoi* que o Renascimento italiano havia divulgado. Mas a cultura de algumas regiões da Europa conhecia idêntica confluência e sobreposição de temas vindos da Idade Média, da Antiguidade greco-latina, da Itália moderna. Para nos referirmos só a uma com a qual temos vindo a encontrar muitos pontos de contacto e possíveis influências, tanto temáticas como de recurso a técnicas semelhantes de espectáculo, evocaremos aquela forma de «pré-renascimento» que, coeva de Gil Vicente, se desenvolveu nas províncias do Norte da Europa (Picardia, Artois, Flandres, Brabante, Hainaut). É nelas que constatamos a sobrevivência de antigos géneros apoiada pelas tradições religiosas, sociais e literárias ainda bem vivas na população local, pela actividade dramática das confrarias e das *Chambres de Rhétorique*.

Representam-se *Moralidades* centradas nos combates entre o Corpo e a Alma, ou nas várias imagens da vida humana, *Farsas* e ainda *Mistérios* dialogados cuja representação, muitas vezes, se integrava em procissões religiosas.

Estas últimas articulavam-se em diferentes e faustosos jogos cénicos permitindo a visão de episódios bíblicos — Criação do Mundo, Vida, Paixão e Ressurreição de Jesus Cristo, Destruição de Jerusalém, o Filho Pródigo, etc. —, demonstrando quanto permanecia vivo o gosto do público por um tipo de espectáculo popular adaptado à sua mentalidade e cujos elementos, por isso mesmo, lhes eram ainda familiares.

Ora no mesmo período, enquanto se mantinha nestas províncias do Norte da Europa a tradição do teatro da Idade Média, graças ao mecenato da Corte de Bruxelas (embora de forma lenta e tardia), ia-se afirmando um gosto aristocrático pelos elementos renascentistas.

Na Flandres, o primeiro monumento a ser construído no novo estilo — onde se fundem elementos da arte flamenga — data de 1517: é o palácio de Malines, que Margarida de Áustria escolherá para nele instalar a sua biblioteca de grande mecenas. Filha do imperador Maximiliano de Áustria e de Maria de Borgonha, regente dos Países Baixos, tia e madrinha de Carlos V, para cujas festas de matrimónio com a infanta D. Isabel de Portugal Gil Vicente escreve o *Templo de Apolo*, ela saberá rodear-se de uma plêiade de artistas e escritores que formarão o núcleo importante à volta do qual surge uma forma de «pré-Renascimento».

Limitando-nos à evocação do papel desempenhado pelos escritores deste período, o que sobressai de imediato é uma polivalência e interdisciplinaridade de talentos ao serviço tanto da causa pública como da arte e da cultura.

Praticando simultaneamente vários géneros literários, esses autores privilegiam a história, o panegírico e os «exemplos» morais, já que, a vários níveis, se consideravam responsáveis pela ordem religiosa, moral e cultural da Corte — da qual dependiam —, da nação e da própria Igreja romana. E se dedicavam obras ao culto mariano, também as dedicavam, como Gil Vicente, aos diferentes problemas da Igreja, à reforma do clero e seus costumes.

Mas estes escritores, embora se considerassem em plano de igualdade com os músicos, pintores e ourives com os quais conviviam quotidianamente, apenas aceitavam elementos artísticos vindos de fora se estes últimos não interferissem na estrutura do que consideravam a própria «tradição».

E para excluírem a possibilidade de esses mesmos elementos modificarem repentinamente o sistema de valores pelo qual se sentiam responsáveis, passavam a assimilá-los, modificando-os, mantendo um equilíbrio entre cultura antiga e cultura moderna sem que se verificasse realmente uma mutação profunda entre elas.

Grosso modo é também esta a atitude de Gil Vicente. Razão pela qual o estudioso da sua obra deve indagar, mais frequentemente, no contexto

cultural dos Países Baixos Meridionais (região onde se situavam feitorias portuguesas), a presença de certos *topoi*, a razão de ser de personagens históricas, mitológicas ou alegóricas, o gosto por um determinado tipo de espectáculo.

5. Paralelamente à representação do *Auto da Feira*, o Teatro da Cornucópia organizou um colóquio em torno à obra de Gil Vicente, subordinando-o ao título geral de «Temas Vicentinos». Quase um convite para, através da releitura de certos *autos* ou estudo de alguns temas, os estudiosos reproporem a sua discussão a um público numeroso que depois esteve presente nas sessões do Colóquio. Uma discussão aberta ao reconhecimento do universalismo de Gil Vicente, ao fascínio da sua arcaica modernidade, ao seu espírito «novo», que lhe permitiu indicar caminhos, nem sempre depois seguidos, mas que poderiam ser repropostos ainda hoje, permanecendo viva a «cumplicidade», grande questão do teatro, acenada no texto já citado de apresentação do espectáculo e escrito por Luís Miguel Cintra.

Infelizmente não nos foi possível reunir neste volume a totalidade das comunicações, e entre as que se publicam agora duas abordaram ainda o *Auto da Feira* (1527).

Valerio Tranchida, ao analisar a «religiosidade» de algumas personagens, através da duração do seu discurso, conclui que as etapas de narração progridem num movimento vertical idêntico ao da ascese da alma quando das trevas do mundo satânico (o da Corte Romana) passa ao da claridade que ilumina as cenas quotidianas dos *Mancebos* e das *Moças*, simples e humildes na sua fé, garante imediato do Reino dos Céus.

Mário Martins, S. J., por seu lado, sublinha as raízes bíblicas e alegóricas da cantiga final deste *Auto*, detectando um paralelismo com elementos da Árvore de Jessé (cuja vara do tronco seria a Virgem) presente tanto na iconografia de breviários e livros de horas impressos, como também na arquitectura medieval portuguesa.

Ainda no domínio do estudo da iconografia, lembrando-nos que as catedrais da Idade Média eram um catecismo em imagens, mas no sentido da representação imaginária dos mitos fundamentais de uma cultura, Paulo Pereira tenta estabelecer, segundo cremos pela primeira vez, um repertório figurativo do imaginário simbólico subjacente a muitos dos *autos vicentinos*: sereias, animais, homens selvagens, a geografia mítica de cidades, personagens do mundo carnavalesco, etc.

E de tal modo Gil Vicente soube combinar a tradição popular com fontes literárias e iconográficas que Paulo Pereira levanta uma hipótese muito verosímil: Gil Vicente, ourives e Mestre da Balança, era ele próprio o autor dos programas iconográficos a que obedeciam as festas organizadas para a corte?

Maria José Palla e Carmo evoca ainda outros temas do *mundo ao contrário*, das *sotties*, das *farsas*, resíduos de um *festum fatuorum* bem medieval,

cerimónia grotesca e violenta realizada entre o Natal e a Epifania, acenando depois a autores cujas obras são ponto de referência para um campo temático da loucura, resultando da oposição entre *Sapientia* vs *Insapientia*, como se encontra em Erasmo e Sebastien Brandt.

Dois intervenientes no colóquio abordaram aspectos daquela obra de ascendência clássico-litúrgica que é o *Auto de la Sibila Casandra* (1513), moralidade sobre a qual já tantos estudiosos se haviam debruçado procurando compreender a razão de ser de algumas personagens inseridas numa estrutura dramática à primeira vista pouco lógica.

Stanislav Zimic, tendo em conta todas as opiniões formuladas anteriormente, afirma ser essa estrutura coerente e muito engenhosa, ao dramatizar uma alegoria tradicional cujo sentido vicentino revelará pela primeira vez. As personagens centrais, *Salomão* (Sabedoria) e *Cassandra* (Profecia), pertenciam a um contexto bíblico e religioso conhecido pelo público da época que o podia observar quotidianamente na iconografia esculpida de várias igrejas portuguesas, por exemplo no portal da entrada sul do Convento de Cristo, em Tomar.

Contudo, a soberba desta *Cassandra* não corresponde em nada à humildade da amada à qual *Salomão* se dirige no *Cântico dos Cânticos*. A Sibila vicentina ignora a solicitude amorosa do Profeta porque se sente superior a todos os outros seres humanos a ponto de, através de uma grotesca vaidade narcisística, personificar o Vício da Soberba.

E deste modo, muito embora o faça em termos alegóricos, Gil Vicente refere-se a uma realidade contemporânea que, de resto, abordará também no *Auto da Feira*: a arrogância de Roma, do Papado. *Cassandra* não é agora, a personificação da Igreja ideal, a amada de Deus exaltada no cântico bíblico, mas a Igreja corrupta e arrogante que se havia afastado do amor de Deus.

José Blanc de Portugal, o segundo estudioso que se ocupou deste *Auto*, recorda-nos como o Romantismo soube recuperar uma Idade Média idealizada e como, a partir da primeira tradução alemã (1834, Hamburgo) das *Obras* de Gil Vicente, Robert Schumann compõe dois *Lieder* da «cantiga seguinte [...] Que sañosa esta la niña» e de outra «feita e ensoada pelo autor [...] Muy graciosa es la doncella».

Luciana Stegagno Picchio, através da análise de alguns elementos do *Auto da Barca do Purgatório* (1518), representado no Hospital de Todos-os-Santos, revela-nos ulteriores comportamentos de Gil Vicente e do seu público perante a morte. O Purgatório surge-nos em cena apenas como um «lugar comum de concentração e divisão de vários destinos [...] aquém do rio infernal e antes da travessia sem regresso», lugar esse onde todas as personagens são e actuam como durante a vida, não lhes tendo sido conferida a missão de transmitir uma experiência do Além-Túmulo da qual ainda não aprenderam os ritos. Elas esperam pelo Último Juízo, sim, mas, mais do que um espectáculo de vida do Além, a *Barca do Purgatório* é espectáculo da vida do Reino que deste modo se traz à presença da Corte, para sua moralidade.

Sobre dois motivos de meditação fundamental da condição humana — a sua brevidade e a efemeridade das coisas terrenas — Maria Aliete Galhoz aborda a fala de *Job* no *Breve Sumário da História de Deus* e no *Diálogo sobre a Ressurreição* (1527), pondo-a em confronto com o poema *A Vida*, de João de Deus, e com outro intitulado *Sofrimento*, da autoria de um poeta popular brasileiro do Estado de Goiás, sublinhando-lhes os mesmos arquétipos de uma componente existencial religiosa.

Pierre Blasco analisa o universo burlesco e moralmente condenável no *Auto da Inês Pereira* (1523) escrito, segundo afirma, como *exemplum* contra os perigos morais e materiais que poderiam vir a influenciar o espírito de cruzada na conquista dos territórios de Além-Mar.

A ironia das falas e o comportamento da personagem principal do *Auto da Índia* (1509) foi objecto de estudo por parte de Constantin Stathatos, que evidencia a ambiguidade entre o que a protagonista diz, fez e o que o espectador vê, criando-se um «mundo às avessas» onde as verdades são mentiras e as mentiras verdades.

Por seu lado, Paul Teyssier, ao estudar o *Auto da Lusitânia* (1532) fixa a sua atenção sobretudo no significado das personagens da segunda parte do *Auto*, as quais nós próprios pouco considerámos quando, em estudo recente, tentámos explicar a oposição *Todo o Mundo e Ninguém* no contexto cultural europeu da época.

Na trama romanesca vicentina que apresenta a origem fabulosa de Portugal, *Lusitânia* repudiará *Mercúrio*; e não é por acaso que este possui os defeitos tradicionalmente atribuídos aos Judeus.

O pretendente escolhido será *Portugal* e esta opção, garantindo-lhe o respeito pela sua origem e vocação mítica, evidencia também a recusa do aparente destino comercial que as Descobertas começavam a fazer crer.

Todavia, este *Auto* foi representado num momento em que o problema dos cristãos-novos era da maior actualidade. Daí a razão de ser da primeira parte com a cena da vida familiar judaica vista em termos positivos, lamentando Gil Vicente o desaparecimento dos Judeus no Reino (1496-1497). Eles deveriam ter-se mantido no País com os seus valores tradicionais, costumes e hábitos, religião própria. E ao mesmo tempo que o autor manifesta um grande espírito de tolerância perante os Judeus censura o comportamento dos cristãos-novos para só muito «discretamente» aprovar a política real que lhes dizia respeito.

O *Don Duardos* (1522) para Stephen Reckert é a obra-prima vicentina absoluta pela sua poética, estrutura e sintaxe estritamente dramática que caracterizam as comédias ditas *novelescas*. Mas para este estudioso o *Don Duardos* é também um dos melhores exemplos de comédia escrita por Gil Vicente que pelo seu «substrato de ironia», «subtileza psicológica e simbólica» a faz precursora da comédia espanhola do Século de Ouro.

Simplemente o espírito aberto de uma corte faustosa, que em determinado momento fôra o da Corte portuguesa, ia desaparecendo para logo deixar pouco espaço a um género tão inovador como era este,

avanzado demais para o momento histórico em que se representava. E Gil Vicente continua a ser conhecido, sobretudo, como autor de *Autos*...

Poder-se-ia considerar o estudo de Sylvie Deswarte, sobre um texto *post quem* do teatro vicentino, como o fecho da publicação das «Actas do Colóquio». O *Auto da Ave-Maria*, de António Prestes, embora seja uma moralidade com elementos alegóricos medievais, é escrito para um outro público e obedece a uma moda literária já diferente.

Apresenta-nos em cena um Cavaleiro que, ajudado pela Razão, decide construir um Castelo de Salvação. O Diabo, ajudado pelos três Vícios — Ambição, Mundo e Pecado —, tenta vencer as três potências da Alma, modificar o estilo da construção, e para isso aparecerá disfarçado na figura de Vitruvius, ou seja, um «Diabo vestido à italiana».

Sylvie Deswarte toma a antinomia entre o Castelo da Salvação (arquitectura da tradição local) e o Castelo da Perdição (arquitectura à antiga, italianizante) como fio condutor para a análise da forma como o reinado de D. João III acolheu a arquitectura «à maneira de Itália» e de como a corrente anti-vitruviana existia em toda a Europa da Contra-Reforma.

Mas a alusão feita ao «português que regressa de uma viagem a Itália, é arquitecto teórico e autor de um tratado sobre as ordens de arquitectura» refere-se a Francisco de Holanda e a estudiosa reconhece-o, em momentos diferentes da sua vida, nas principais personagens do *Auto* (Diabo e Cavaleiro), como se tivesse havido o propósito de se retratarem as duas faces do seu carácter «sempre dividido entre as preocupações teóricas e religiosas».

7. No cruzamento de diferentes leituras e métodos, eis aqui um conjunto de estudos dedicados a alguns aspectos da temática vicentina. É sem que eles pretendam abranger mais detalhadamente este ou aquele tema, vêm todavia demonstrar a vitalidade hodierna de alguns: a interrogação constante, o decifrar das razões de um passado para se construir um presente e um futuro possíveis.

Gil Vicente dramaturgo da Idade Média ou do Renascimento? Melhor Gil Vicente homem do seu tempo, que é também o nosso, constituindo um elo entre a expressão dramática e a actividade humana em geral, visualizando a vida da sociedade através de cada grupo e dando-lhe o espectáculo da sua própria existência.

Uma «sociedade em acto», diríamos, profundamente enraizada na sua experiência, no seu dinamismo, nos seus vícios e virtudes que constituem ainda hoje um meio de atracção, factor de curiosidade e prazer colectivo para o público que continua a aceitar o desafio de cumplicidade que lhe é proposto: a dramatização da vida quotidiana em que a existência dos homens se torna «espectáculo» dos actos essenciais da vida social, em que cada conduta e relação com a natureza se exprimem e cristalizam em figuras/personagens sempre eternas, oscilando entre oposições de diferentes sistemas de valores.

Porque ontem como hoje o que está em jogo é a representação da pessoa humana hesitando perante a Graça ao actuar num cosmos determinado pela vontade Divina.

E não nos esqueçamos que a representação, ou leitura, do teatro vicentino progride quase sempre através de um complexo jogo de paradoxos entre o real e o imaginário, as Virtudes e os Vícios, para enfrentar uma verdade mais vasta inerente a toda a condição humana: a própria Salvação.

Contudo, o homem, obra perfeita do Criador e soberano absoluto das faculdades da Razão que lhe foram concedidas, deverá decidir o seu destino com uma atitude baseada no optimismo, na confiança em si próprio, no livre arbítrio.

Uma atitude adoptada pela cultura humanista e que, já nos inícios do século XV, Guillaume de Tignonville sintetizava ao traduzir os *Dicta et gesta antiquorum philosophorum*:

La plus noble chose que Dieu ait faicte en ce monde est l'omme et la plus noble chose qui soit en l'omme c'est raison, par laquelle il garde justice et se depart de peschie (?).

JOÃO NUNO ALÇADA

(?) Cit. por Lionallo Sozzi in «La «Dignitas Hominis» Dans La Littérature Française De La Renaissance» (in *Humanism in France at the end of Middle Ages and in the early Renaissance*, edited by A. H. T. Levi, 1970, Manchester University Press, p. 176) citando, por sua vez, em nota 1, R. Edler «Tignonvillana inedita», *Romanische Forschungen*, t. XXXIII, 1913, p. 917.

A *V Nota Vicentina* volta a referir-se a Schumann numa nota de pé de página referente aos condes de Vimioso:

[...] Do primeiro conde há um vilancete, traduzido por Geibel e musicado por Schumann ⁽³⁾.

Em 1937, o Decreto-Lei n.º 27 694, de 12 de Maio, determinava que se comemorasse oficialmente o «quarto século da morte de Gil Vicente, pois 1537 seria», diz o preâmbulo do Decreto, «com maior probabilidade» o ano da sua morte. Tudo o que oficialmente então se fez está relatado no volume *Centenário de Gil Vicente (1537-1937)* ⁽⁴⁾.

Nas comemorações de 1937 vão aparecer duas das canções musicadas por Schumann, cantadas por Marina Dewander Gabriel com o Prof. Jaime Silva ao piano, precedidos da recitação dos textos castelhanos por João Villaret, logo na récita de gala de 31 de Maio, precedida de alocução do Prof. João Pereira Dias, comissário do Governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett. Disse então Pereira Dias:

[...] traduzidos para a língua alemã, por Geibel, algumas mais belas criações do nosso poeta, Schumann, compôs sobre duas delas, do *Auto da Sibila Cassandra*, os formosíssimos *Lieder* *Owie lieblich ist das Mädchen* («muy graciosa es la doncella») e *Web, wie zarnig ist das mädchen* («Sañosa está la niña») que iremos escutar hoje nesta sala, em primeira audição pública para portugueses ⁽⁵⁾.

Apesar das muitas e valiosas contribuições para o estudo da música na obra de Gil Vicente, elas ainda não foram coligidas e analisadas globalmente, o mesmo se dando quanto às composições que inspirou a nacionais e estrangeiros.

Esperemos que a nova musicologia portuguesa mostre tal trabalho e reproduzem-se, da edição de 1937, os dois belos *Lieder* de Schumann.

⁽³⁾ *Ibidem*, «Os Autores dos Autos», p. 541.

⁽⁴⁾ «[...] Livro em que se contém as obras do Poeta representadas nas Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares realizadas em Lisboa, e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas, mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional». (Acabado de se imprimir a 18 de Dezembro de 1937, na escola Tipográfica da Imprensa Nacional de Lisboa.) Note-se a rapidez da edição!

⁽⁵⁾ *Ibidem*, p. 12.

SCHUMANN — «Lieder» compostos em 1849 sobre cantigas
do Auto da Sibila Cassandra, traduzidas por
E. Geibel para a língua alemã

Opus 138, n.º 3

«O wie lieblich ist das Mädchen!»

*Muy graciosa es la doncella:
como es bella y hermosa!*

*Digas tú, el marinero,
que en las naves vivias,
si la nave ó la vela ó la estrella
es tan bella.*

*Digas tú, el caballero,
que las armas vestias,
si el caballo ó las armas ó la guerra
es tan bella.*

*Digas tú, el pastorcico,
que el ganadico guardas,
si el ganado ó los valles ó la sierra
es tan bella.*

Nicht zu schnell.

Ténor.

1. 2. 3. O wie lieblich ist das Mädchen.

ff

p

wie so schön und voll An . muth . — wie so schön!

1. Sag' mir an, du wack' rer See . mann,
 2. Sag' mir an, du stol . zer Rit . ter,
 3. Sag' mir an, du Hir . ten . kna . be,

der du lebst auf dei . nem Schif . fe, ob das
 der du gehst im blan . ken Har . nisch, ob das
 der du dei . ne Heer . de wer . dest ob die

cresc.

Schiff und sei . ne Se . gel, ob die Ster . ne wohl so schön, so
 Ross und ob die Rüstung, ob die Schlachten wohl so schön, so
 Läm . mer, ob die Mat . ten, ob die Ber . ge wohl so schön, so

schön — sind!
 schön — sind!
 schön — sind!

O wie lieblich ist das Mädchen, wie so schön und voll

Anmuth, — wie so schön und voll Anmuth, wie so

schön!

«Weh, wie zornig ist das Mädchen!»

*Sañosa está la niña:
Ay Dios quien le hablaría!*

Volta

*En la sierra anda la niña
su ganado a repastar;
bermosa como las flores,
sañosa como la mar
está la niña:
Ay Dios quien le hablaría!*

Nicht schnell, sehr markirt.

Ténor.

Weh, wie zornig ist das Mädchen,

weh, wie zornig, weh, weh!

ten. ten.
In' Ge - bir - ge geht das Mädchen ih - rer Heer - de

mf ten. ten. p cresc. p

Ain - ter - her, ist so schön wie - die

Blu - men, ist so sor - nig wie das Meer.

Weh, wie sor - nig ist das Mädchen!

Weh, wie sor - nig ist das Mädchen,

weh, wie zor-nig, weh. weh! Weh, weh,

weh, wie zor-nig ist das Mäd-chen, weh, wie-zor-nig, weh, weh!

p *pp*

O Auto de Inês Pereira: A análise do texto ao serviço da história das mentalidades

por

Pierre Blasco

Do ponto de vista da história das mentalidades, a análise textual da *Farsa de Inês Pereira*, representada perante D. João III e a sua corte, no Mosteiro de Tomar, em 1523, revela-se como uma fonte abundante de ensinamentos.

Utilizaremos nas nossas citações o texto estabelecido por I. S. Révah e publicado em Lisboa em 1955 ⁽¹⁾.

Abre a peça com um monólogo de *Inês Pereira*. *Inês*, que convém imaginar sob o aspecto de uma lindíssima moça, está a cantar uma ária galante à moda. Logo na primeira cena, Gil Vicente quer apresentar uma jovem cujo ânimo está ocupado em namoros. Enquanto *Inês* canta, finge que está bordando. As palavras do seu monólogo traduzem um grande desassossego interior. Com termos violentos, amaldiçoa o trabalho de costura que lhe causa fastio e lhe cansa a vista.

Custe o que custar, quer procurar outra solução:

Renego deste lavrar
e do primeiro que o usou!
Ao diabo que o eu dou,
que tão mau é d'aturar!

⁽¹⁾ I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. Tome II: Édition critique de l'«Auto de Inês Pereira»*, Lisboa, 1955.

Oh Jesu! que enfadamento
e que raiva e que tormento,
que cegueira e que canseira!
Eu hei-de buscar maneira
dalgum outro aviamento.

A insatisfação caracteriza *Inês*. Lamenta a sua sorte. Será possível ficar sempre encerrada em casa?! O que *Inês* quer não é bordar, é gozar, gozar do tempo tão curto da vida:

Coitada! Assi hei-d'estar
encerrada nesta casa,
como panela sem asa,
que sempre está num lugar?
E assi hão-de ser logrados
dous dias amargurados
que eu posso durar viva?
E assi hei-d'estar cativa
em poder de desfiados?

A revolta de *Inês* é profunda. Manda para o diabo o seu bordado. Tem inveja e ciúmes de todas as outras moças que, a seu ver, passam a vida em folgedos:

Antes o darei ao diabo
que lavar mais nem pontada:
já tenho a vida cansada
de jazer sempre dum cabo.
Todas folgam, e eu não;
todas vêm e todas vão
onde querem, senão eu.

Os três versos seguintes exprimem perfeitamente esse estado de espírito da jovem, no seu grave mal-estar existencial:

Hui! que pecado é o meu
ou que dor de coração?
Esta vida é mais que morta.

Os últimos versos do monólogo, pelas suas imagens cómicas, vêm lembrar-nos que estamos a presenciar uma farsa e suavizam um tanto a violência e a acrimónia do discurso de *Inês Pereira*. Sublinhemos, no entanto, que é no momento em que *Inês* se compara com uma «bugia» (ou macaca) que ela faz referência à alegria de Maria Madalena no dia da Ressurreição. Como não ver aí uma alusão muito irreverente e até sacrílega?

Sam eu coruja ou corujo,
ou sam algum caramujo,
que não sai senão à porta?
E quando me dão algum dia
licença, como a bugia,
que possa estar à janela,
é já mais que a Madalena,
quando achou a aleluia.

Desde o início da peça *Inês* é, portanto, uma personagem agitada, febricitante. Gil Vicente não pretende que ela inspire simpatia ao espectador. Neste, *Inês* só pode despertar curiosidade e assombro e provocar o sorriso pela viveza e pelo colorido das suas palavras.

Eis que chega a mãe de *Inês*. Vem da igreja. Censura a filha por ser preguiçosa. Responde-lhe *Inês* com as palavras seguintes:

Praza a Deos que algum quebranto
me tire de cativoiro!

A palavra *quebranto* tem de chamar a nossa atenção. Designa, segundo Moraes, «uma doença que consiste em quebrantamento, desfalecimento do corpo, que o vulgo ignorante e supersticioso julga proceder do mau olhado». Tal termo denuncia na pessoa de *Inês* o carácter supersticioso e insinua uma ideia de bruxaria. Quando a mãe — querendo dizer que *Inês* não tem motivo para se lamentar — pondera que ela não tem filhos chorando por fome esta responde-lhe:

Prouvesse a Deos! [*que tivesse filhos chorando por pão*]
Que já é rezão/
de não estar tão singela.

«*Singela*», isto é, «solteira». Ao pé da letra, tal réplica, pela dureza de coração que manifesta, tem algo de monstruoso. De facto, *Inês* imagina friamente ver os filhos a morrer de fome!

Para aquietar *Inês*, para tentar acalmar a sua pressa de casar, a mãe diz à filha:

Quando te não precatares,
virão maridos a pares
e filhos de três em três.

A intenção da mãe é, com certeza, louvável. Esta evocação de um chorilho de maridos... e de filhos é exagerada mas carece pelo menos de delicadeza a respeito do preceito divino: «O homem deixará o pai e a mãe para se unir à sua mulher; e os dois serão uma só carne.» (*Génese* II, 24).

Ao mesmo tempo que rirem dos ditos, evidentemente engraçados, da mãe de *Inês*, os espectadores são convidados a não ver nela um modelo de mãe, um exemplo de dignidade. Lembrar-se-ão do adágio: «Tal mãe, tal filha». Consta ao mesmo tempo que, ao fazer voltar a mãe de *Inês* da igreja, Gil Vicente não lhe outorga, por isso, um atestado de santidade. Não é que o comediógrafo condene a prática religiosa! Não se trata disso. Mas, para ele, em harmonia com a ortodoxia católica, a verdadeira religião depende da disposição do coração.

Agora, *Lianor Vaz*, amiga de *Inês* e da mãe, entra em cena. Vem inteirar-se da situação sentimental de *Inês* e dos seus planos matrimoniais. Pergunta ela:

Inês está concertada
pera casar com alguém?

Responde-lhe a mãe:

Até 'gora com ninguém
não é ela embaraçada.

A palavra «*embaraçada*» significa «comprometida», mas designa também o estado de gravidez. Este jogo de palavras esclarece-nos ao mesmo tempo sobre a mentalidade de *Lianor Vaz* e, juntamente, a respeito da psicologia de *Inês* e da mãe.

A função de *Lianor Vaz* na economia da peça consiste em informar-nos sobre as relações de *Inês Pereira* e da sua mãe: «Dize-me com quem lidas, dir-te-ei as manhas que tens». *Lianor Vaz* entra em cena benzedo-se. Aí, Gil Vicente denuncia umas mormices que nada têm a ver com o verdadeiro cristianismo. Chega *Lianor Vaz* num estado de extrema perturbação:

Jesu, que me eu encomendo!
Quanta cousa que se faz!

Fala em queixar-se à autoridade, ao rei ou ao irmão deste, o cardeal D. Afonso:

Não sei como tenho siso!
Jesu! Jesu! Que farei?
Não sei se me vá a el Rei,
se me vá ao Cardeal.

porque afirma ter sofrido uma tentativa de estupro por um clérigo:

Vinha agora pereli,
ò redor da minha vinha,
e um clérigo, mana minha,
Pardeos! lançou mão de mi.
.....
diz que havia de saber
se era eu fêmea, se macho.

Ora, o espectador é levado logo a duvidar da realidade dessa tentativa de violação. Eis porquê: apenas chega, *Lianor Vaz* quer certificar-se, na opinião da mãe de *Inês*, se traz a tez pálida, macilenta de espanto:

Venho eu, mana, amarela?

Responde-lhe a mãe de *Inês*, sem nenhuma hesitação:

Mais ruiva que ùa panela!

Se a palidez é própria do medo que uma tentativa de estupro provoca numa mulher, pelo contrário, o rubor, a vermelhidão que sobe às faces, evocam antes as patuscadas eróticas e o gozo sensual. É, pois, o primeiro indício que nos leva a duvidar do relato de *Lianor Vaz*. Por outro lado, esta confessa que não gritou, que não invocou auxílio, o que espontânea e naturalmente faz uma mulher em tais circunstâncias. Assevera, para se justificar, ter sofrido de rouquidão, de um grande catarro e de um acesso de tosse. Declara mesmo ter experimentado uma sensação de cócegas, que ela atribui ao demónio; além disso, teve vontade de rir! Diz que não pôde fugir porque coxeava. Finalmente, não tinha forças suficientes para se poder defender:

Se estivera eu de maneira,
sem ser rouca, bradara eu!
Mas logo o demo me deu
cadarrão e peitogueira,
cócegas e cor de rir;
e coxa pera fugir,
e fraca pera vencer.

Tudo isso é muito estranho e a mãe de *Inês* parece dar pouco crédito à história de *Lianor Vaz*. Observa que esta não arrancou os cabelos nem arranhou o rosto:

Não estás tu arranhada,
de te carpir, nas queixadas.

como o requeria uma antiquíssima usança já documentada em tempos do rei D. Pedro: «Que a mulher saindo do lugar em que a forçavam, devia-se logo carpir e bradar, e ir-se logo geitar à Justiça».

Lianor Vaz, enleada, responde de forma bem pouco convincente às observações da mãe de *Inês*:

Eu tenho as unhas cortadas,
e mais estou tosquiada.

Além disso, a narração de *Lianor Vaz* contém várias contradições. No verso 85, situa o lugar da agressão que sofreu, perto da sua vinha, «*ò redor da minha vinha*», e, no verso 138, no seu olival:

Eu me irei ao Cardeal,
e far-lh'ei assi mesura,
e contar-lhe-ei a aventura
que achei no meu olival.

Por outro lado, depois de dizer que era fraca demais para dominar o clérigo, afirma ter saído do apuro sem a ajuda de ninguém:

Porém, pude-me valer,
sem me ninguém acudir.

E eis que, pouco depois, declara ter-se livrado da violência do clérigo, graças à chegada providencial de um homem montado num mulo:

E mais, no meo da requesta,
veo um homem de ùa besta,
que, em vê-lo, vi o paraíso.
E soltou-me [*o clérigo*], porque vinha [*o homem de ùa besta*]
bem contra sua vontade.

Finalmente, depois de explicar que não pudera gritar por socorro, porque tinha a voz rouca, *Lianor Vaz* confia à mãe de *Inês* que lhe não serviu para nada chamar pelo alferes-mor da Ordem de Cristo, Vasco de Foes, do qual sabemos, aliás, que era «um velho, baixo, de muita barba e pintada», com forte propensão para a galantaria.

Não me valia rogar,
nem me valia chamar:
Aque de Vasco de Foes!
Acudi-me, como soes!

Observemos, de passagem, que a evocação de Vasco de Foes, com a sua fama particular, podia conduzir os espectadores a fazer paralelos escabrosos...

Convenhamos que o relato de *Lianor Vaz* encerra mais de uma circunstância desconcertante e que carece singularmente de coerência. Aliás, *Lianor* tem pressa de o concluir. Quando a mãe de *Inês* lhe acentua que, pelo menos, pudera morder a tonsura do clérigo:

Deras-lhe, má-hora!, boa
e mordera-lo na coroa.

Lianor apressa-se a responder-lhe, de forma muito pouco persuasiva:

Assi? Fora escomungada!
Não lhe dera um empuxão,
porque sou tão maviosa
que é cousa maravilhosa:
e esta é a concrusão.
Leixemos isto! [...]

É manifesta a atarantação de *Lianor Vaz* quando se lhe pede que explique como se defendeu da agressão do clérigo. O espectador é levado a não acreditar nem numa só palavra de toda essa patranha e a compreender que, muito provavelmente, *Lianor Vaz* foi apanhada em flagrante por uma testemunha — «um homem deũa besta» — quando se entregava, no campo, e com pleno consentimento, a folguedos amorosos. Com um clérigo? Talvez. Mas, como *Lianor Vaz* mente, é lícito pensar igualmente que não. Afinal de contas, esse episódio de uma pretensa tentativa de estupro por um clérigo, longe de poder remeter-se ao arquivo do anticlericalismo, denunciaria, pelo contrário, as calúnias de que os eclesiásticos podiam ser vítimas da parte das vulgarmente chamadas «marafonas». A palavra, decerto, não é forte demais, sobretudo se *Lianor Vaz* é uma mulher casada. Ora, ela própria diz, no verso 162:

Tu não vês que sam casada?

O relato de *Lianor Vaz* à mãe de *Inês* permite-nos precisar certos aspectos do carácter desta. A mãe de *Inês* escuta com curiosidade e deleite as histórias ousadas da sua amiga. Quando *Lianor Vaz* lhe diz que um clérigo «lançou mão» dela para saber «se era fêmea, se macho», a mãe de *Inês* mostra-se imediatamente inclinada a não ver aí mais que um agradável divertimento:

Hui! Seria algum muchacho
que brincava por prazer?

Do mesmo modo, a aventura sucedida a *Lianor*, a quem o clérigo, no seu ímpeto, rasgou o colarinho da camisa, desperta na mãe de *Inês* a lembrança, evidentemente grata, de certos episódios libertinos da própria vida:

Assi me fez dessa guisa
outro, no tempo da poda.
Eu cuidei que era jogo,
e ele... dai-o vós ò fogo!
Tomou-me tamanho riso,
riso em todo meu siso,
e ele deixou-me logo.

Pergunta então o espectador a si mesmo: na verdade, será que uma mulher honrada tem vontade de rir em semelhantes circunstâncias? O espectador pode também suspeitar que a mãe de *Inês* não revela toda a verdade e que o seu encontro com um rapaz tão atrevido conheceu outras peripécias...

Por seu lado, *Lianor*, estimulada pelas confidências da sua amiga, diz mais. Ela também ria do que lhe estava dizendo o clérigo, e conta com orgulho as meiguices com que o eclesiástico a lisonjeava:

Também eu me ria cá
das cousas que me dizia.
Chamava-me "luz do dia".

Inês Pereira, sua mãe e *Lianor Vaz* são três personagens de farsa. São cómicas. Fazem-nos rir. Mas o riso não é o único intento de Gil Vicente. Lembremos este juízo de

Maria de Lurdes Saraiva: «A graça pela graça, o riso por qualquer preço, nunca se encontram em Gil Vicente» ⁽²⁾. Qual é, pois, a intenção profunda do comediógrafo? Por intermédio dessas três mulheres, quer apresentar-nos um ambiente, um meio social, uma mentalidade, um modo de viver. O comportamento de *Inês* faz lembrar a histeria. A mãe de *Inês* e *Lianor Vaz* parecem ter um passado licencioso e de relaxamento de costumes. Moralmente, nem *Inês*, nem *Lianor Vaz* são modelos de virtude e de dignidade. Muito pelo contrário.

É caso para nos perguntarmos então por que Gil Vicente nos mostra, com tanta insistência, um quadro tão negativo.

É no contexto histórico em que a farsa foi concebida e representada que teremos de procurar esclarecimentos a este respeito.

O *Auto de Inês Pereira* foi representado em 1523, em Tomar, no Mosteiro da Ordem de Cristo, perante o rei D. João III e perante a corte, cujas mudanças de residência Gil Vicente acompanhava. D. João III foi

(2) Maria de Lourdes Saraiva, *Gil Vicente, Sátiras Sociais*, Lisboa, 1975, p. 17.

cognominado *O Piedoso*. Os historiadores têm apontado a profunda devoção do monarca, a sua «tendência freirática». Portugal acha-se então no apogeu da sua glória nacional. Está prosseguindo a sua formidável aventura de expansão territorial, sob o signo da Cruz. Os homens que estão ocupados nesta obra são Cruzados. Para a realizar, necessitam de elevada espiritualidade ascética e de uma disponibilidade total. A *Farsa de Inês Pereira* quer mostrar-lhes, ridicularizando-o, um mundo de levandades, de mentiras e de libertinagem, para os desviar dele, para os acautelar contra os seus perigos, morais e materiais, fazendo-os rir ao mesmo tempo, e proporcionando-lhes uma diversão. Os dois propósitos do teatro da época aparecem então claramente: «edificar e deleitar» ou «edificar deleitando».

A *Farsa de Inês Pereira* dirige-se às mulheres para lhes dizer que não sejam como *Inês*, como sua mãe, como *Lianor Vaz*. A *Farsa de Inês Pereira* dirige-se aos homens, aos guerreiros empenhados na aventura da conquista, para lhes ensinar a não procurar o trato de mulheres como *Inês*, ou *Lianor Vaz*. Talvez também, de maneira mais radical, para os dissuadir de frequentarem certo tipo de mulheres, a fim de se dedicarem exclusivamente à obra histórica, ao serviço de Portugal, do seu Rei, à obra apostólica ao serviço da Fé, empresas para as quais foram chamados por eleição divina e por vocação. Seria lícito, em vista disso, imputar a Gil Vicente um espírito de misoginia? Por forma alguma, no nosso parecer, pois é uma espiritualidade ascética que o inspira. A *Farsa de Inês Pereira* vem completar, na esfera do recreio, a formação moral e espiritual ministrada, por outro lado, ao escol dirigente do tempo pelos seus mestres religiosos dotados de uma sólida cultura teológica.

Além disso, convém interrogarmo-nos se o quadro social pintado por Gil Vicente, através das personagens como *Inês Pereira*, a sua mãe e *Lianor Vaz*, correspondia a uma realidade vivente. Não há dúvida acerca disso, porque o teatro de mestre Gil se prende, por inteiro, à vida. O comediógrafo previne o seu público contra perigos existentes e o seu teatro tem valor de documento sociológico. Mulheres como *Inês Pereira* e *Lianor Vaz* devia haver muitas, e constituíam riscos potenciais para homens — tais como esses espectadores do ano de 1523, no convento de Tomar — cujas energias tinham de se empregar inteiramente ao serviço da Fé, do Rei e de Portugal. Nesse sentido, a *Farsa de Inês Pereira*, assim como por exemplo, o *Auto da Barca do Inferno* ⁽³⁾, hão-de apreciar-se como um teatro destinado a homens de acção, a guerreiros e a conquistadores. Trata-se de desenvolver neles o espírito de abnegação, sacrifício, serviço, disponibilidade, de tornar desprezíveis e odiosos, aos seus olhos, certos aspectos da sociedade, susceptíveis de contrariar a sua nobre missão. Com este fim, Gil

(3) Permita-se-nos, a este respeito, remeter para o nosso estudo sobre o «*Auto da Barca do Inferno*» («*La Barque de l'Enfer* de Gil Vicente comme miroir d'une mentalité»), in *Estudos Portugueses em Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991 (no prelo).

Vicente utiliza, na *Farsa de Inês Pereira*, um recurso privilegiado: o cómico, o burlesco, a sátira, próprios do género da farsa.

De facto, a análise das peripécias da *Farsa* revela um universo burlesco, grotesco, e moralmente desprezível:

- *Inês Pereira* quer casar seja como for, e o mais depressa possível.
- *Inês* quer casar com um «homem avisado», que «seja discreto em falar», é uma moça estouvada e pretensiosa.
- *Inês* trata com dureza, até com crueldade e desprezo, o desgraçado camponês *Pêro Marques*, que, na sua ingenuidade, está sinceramente apaixonado por ela. *Pêro Marques* é, decerto, um rústico. Expressa-se de forma desajeitada. Mas as suas intenções são puras. Gil Vicente atribui-lhe mesmo certas atitudes cheias de delicadeza: escreve uma carta de pedido de casamento, segundo as regras; quando visita *Inês*, fica comovido; traz-lhe presentes; quando a mãe de *Inês* o deixa sozinho com a moça, tem pressa de retirar-se, para não comprometer a «noiva», tanto mais que é chegada a escuridão da noite; ao ir-se embora, recomendará a *Inês*, com ternura, que acenda a candeia e se feche em casa; rejeitado por *Inês*, respeita a decisão desta, ao passo que guarda uma comevedora esperança:

E siquais sereis vós minha.

- Por contraste, *Inês* aparece como um ser estouvado: *Pêro Marques*, pensa, é um idiota por não se ter aproveitado da entrevista a sós com ela:

Pessoa conheço eu
que levara outro caminho...
Casai lá com um vilãozinho
mais covarde que um judeu!
Se fora outro homem agora,
e me topara a tal hora,
estando assi às escuras,
falara-me mil doçuras,
ainda que mais não fora...

- Notar-se-á também que Gil Vicente dá uma mãe a *Inês*, e não um pai, de quem nunca se fala, salvo de maneira vaga e ambígua, quando *Inês* diz à mãe:

Já, minha mãe adivinha,
houveste por vaidade
casar à vossa vontade;
eu quero casar à minha.

Mais adiante, quando a mãe, depois do casamento da filha com o escudeiro, se despede dos recém-casados, diz ao genro:

E pois que, desde [Inês] nasceo,
a outrem não conheceo,
senão a vós, por senhor,
que lhe tenhais muito amor,
que amado sejais no Céu.

Será lícito ver nestas palavras a confissão que *Inês* não teve pai legítimo? Isto é um elemento negativo na mentalidade do tempo. Pelo contrário, *Pêro Marques* faz referência ao seu pai defunto:

Eu Pero Marques me digo,
como meu pai, que Deos tem.

- Em suma, *Pêro Marques* é um ser «puro», e uma das suas funções na peça é pôr em relevo a «impureza» de *Inês*.
- Não é de estranhar, portanto, que duas personagens sumamente grotescas, os «judeus casamenteiros» *Latão* e *Vidal*, tratem de casar *Inês*.
- O casamento que lhe propõem com o escudeiro, que vem acompanhado de um moço ridículo, é, por igual, grotesco. O escudeiro, aventureiro pretensioso e cínico, não hesita em dizer ao criado: «Eu sou um mentiroso».

E se me vires mentir,
gabando-me de privado,
está tu dissimulado,
ou sai-te lá fora a rir:
isto te aviso d'aqui,
faze-o por amor de mi.

- O moço, que lastima ter deixado o amo anterior para servir o escudeiro, denuncia-o como louco:

O diabo me tomou
tirar-me de João Montês,
por servir um tavanês,
mor doudo que Deos criou!

- O moço do escudeiro, além de burlesco, é também um ladrão. O seu amo diz dele:

Fui despedir um rapaz,
que valia Perpinhão!
por tomar este ladrão...

- O moço está morrendo de fome e de frio ao serviço do escudeiro. Aliás quer deixá-lo, e não tem nenhum respeito por ele.
- O judeu casamenteiro *Vidal* pinta, sem disfarce, o escudeiro como um herói de palhaçadas:

Este escudeiro, aosadas!
onde se derem pancadas,
ele as há-de levar
boas; se não apanhar,
nele tendes boas fadas.

- O próprio casamento de *Inês* com o escudeiro, em presença dos judeus casamenteiros, que recitam fórmulas hebraicas, é também burlesco por completo.
- Quando o escudeiro, já marido de *Inês*, lhe proíbe que cante, quando lhe impõe o silêncio, quando a encerra em casa, quando a submete a uma disciplina mais severa que a do Convento de Odivelas, o espectador é convidado a ver aí o justo castigo de uma doídivanas e de uma pecadora. É o que sublinha a cantiga que a própria *Inês* está a cantar:

Quem bem tem e mal escolhe,
por mal que lhe venha, não s'anoje.

- Ainda por cima, o contraste entre as aspirações de *Inês* e a sua deplorável situação presente cria um efeito burlesco evidente.
- É compreensível que *Inês Pereira* esteja furiosa de que a tratem assim. Visto que o escudeiro, seu marido, partiu, como cavaleiro, para a guerra em África, ela ataca agora o espírito de Cruzada, isto é, o próprio ideal dos espectadores de Gil Vicente no Convento de Tomar. Ela deseja a morte do escudeiro e jura que não há-de casar, da próxima vez, com um homem que tenha a profissão das armas:

Juro em todo meu sentido
que, se solteira me vejo,
assim como eu desejo,
que eu saiba escolher marido,
a boa fé, sem mal engano,
pacífico todo o ano,
que ande a meu mandar...

Gil Vicente quer tornar *Inês Pereira* odiosa aos seus espectadores. Situa-a nos antípodas da mentalidade deles: mentalidade de guerreiros, de Cruzados.

Por outro lado, *Inês Pereira*, pelo seu desejo de casar com um homem que há-de submeter à sua vontade, ofende gravemente o conceito tradicional das relações entre marido e mulher. Convém lembrar aqui a

palavra do apóstolo S. Paulo na *Epístola aos Efésios* (V, 22-24): «As mulheres sejam submissas a seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é cabeça da mulher, como Cristo é Cabeça da Igreja, Seu Corpo, do qual Ele é o Salvador. E, como a Igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres se devem submeter em tudo aos seus maridos».

- Gil Vicente empresta a *Inês* os poderes maléficos de uma bruxa. Ela ansiava pela morte do marido e tal aconteceu; o marido morre. Chega uma carta a dar a notícia.
- Essa morte sucedeu em circunstâncias infamantes e singularmente grotescas. Estando a fugir

da batalha pera a vila,
a mea légua de Arzila,
o matou um mouro pastor.

Eis aí, deveras, uma morte «ignóbil» aos olhos dos espectadores de Gil Vicente. De maneira que o escudeiro é apresentado ao mesmo tempo como um imbecil, por se ter casado com *Inês*, e como um covarde.

- O fim da peça acumula os elementos negativos no que respeita a *Inês*, que aparece, cada vez mais, como uma personagem monstruosa e demoníaca.

Inês jubila ao tomar conhecimento da morte do marido:

Mas que nova tão suave!
Desatado é o nó!
Se eu por ele ponho dó,
o diabo m'arrebente!

De ora em diante, o seu firme propósito será gozar vida. Propõe-se enganar o segundo marido, antes mesmo de casar com ele:

Agora quero tomar,
pera boa vida gozar,
um muito manso marido.

A sua vítima será o desventurado camponês *Pêro Marques*, pronto a obedecer-lhe visto que *Inês* consentiu em casar com ele.

A última imagem de *Inês Pereira* será a de uma esposa adúltera que engana o marido com um eremita de Cupido, antigo namorado dela. Não chegaríamos ao ponto de dizer que, ao crime do adultério, *Inês* acrescenta o do sacrilégio, já que não se trata de um eremita cristão, mas de uma personagem de fantasia, pseudo-mitológica. Portanto, o episódio do eremita, na *Farsa de Inês Pereira*, não se pode interpretar como um documento de anticlericalismo.

Notar-se-á também que o primeiro casamento de *Inês* fora religioso. O escudeiro dissera:

Eu, Bras da Mata, escudeiro,
recebo a vós, *Inês Pereira*,
por mulher e por parceira,
como manda a Santa Igreja.

e *Inês*:

Eu aqui, diante Deos,
Inês Pereira, recebo a vós,
Bras da Mata, sem demanda,
como a Santa Igreja manda.

O segundo casamento da heroína é tão sórdido que Gil Vicente não se atreve a dignificá-lo com as fórmulas do sacramento cristão, ainda que o pudesse fazer, sendo *Inês Pereira* viúva. Limita-se a pôr na boca de *Pêro Marques* estas palavras lacónicas:

Soma, vós casais comigo
e eu convosco, pardelhas!
Não compre aqui mais falar,
e quando vos eu negar,
que me cortem as orelhas!

Fica muito clara a mensagem de Gil Vicente aos espectadores do Convento de Tomar: «Desconfiem das mulheres como *Inês*, por mais belas e sedutoras que sejam, se não quiserem ser acoimados de nomes de animais cornudos! Vejam a triste sorte de *Pêro Marques*, levando a mulher às costas, como uma vulgar cavalgadura, para casa do amante e, ainda por cima, com «duas lousas», essas pedras de uso doméstico.

Além dessa lição de prudência, há, na *Farsa de Inês Pereira*, um espírito dissuasivo a respeito do estado matrimonial. O escudeiro exclama:

Oh! quem me fora solteiro!

e mais adiante:

Oh, esposa, não faleis,
que casar é cativoiro.

A mãe de *Inês*, por seu lado, diz à filha:

Não te é melhor, mal por mal,
Inês, um bom oficial [ou seja «artífice»]
que te ganhe nessa praça,
que é um escravo de graça?

Não se achará na *Farsa de Inês Pereira* uma ideia muito elevada do matrimónio. De facto, Gil Vicente está ao serviço de uma sociedade em que o celibato é estimado, pela disponibilidade que presume. É no celi-

bato, na liberdade em relação a qualquer laço, que os cavaleiros de Cristo manifestam a sua excelência, especialmente na aventura da Conquista, no Ultramar. Deste ponto de vista, Gil Vicente serve também, de maneira indirecta, o sistema de valores católicos imperante na corte de D. João III e, em particular, o espírito de castidade.

Tais as conclusões a que permite chegar a análise do texto do *Auto de Inês Pereira*.

Para concluir, convém examinar certas interpretações que alguns especialistas do teatro vicentino deram à peça.

Para o inglês Aubrey Bell, esta farsa é uma prova de que «a questão dos direitos da mulher aparecia já no século XVI» ⁽⁴⁾. Interpretação evidentemente anacrónica e absurda que só se pode explicar lembrando que a pátria de Bell é também a das sufragistas.

Por seu lado, Paul Teyssier, no seu livro sobre Gil Vicente publicado em 1982 na Biblioteca Breve ⁽⁵⁾, adopta, sem reserva alguma, a tese do russo Mikhail Bakhtine ⁽⁶⁾ acerca de Rabelais e aplica-a ao teatro de Gil Vicente. Escreve Paul Teyssier: «O reino da ordem e da harmonia, porém, tem excepções. A Idade Média tinha institucionalizado em toda a Europa manifestações em que se exprimiam a negação da autoridade, a recusa das disciplinas e das regras. Era o caso do Carnaval, da «festa dos loucos», da «festa do burro», das «soties». Essas manifestações obedeciam a uma corrente muito antiga de alegria popular, irrespeitosa e folgazã. A Igreja e as autoridades civis, não podendo conter essa corrente, tinham procurado canalizá-la conforme podiam, permitindo-lhe que se manifestasse sob certas condições e em certas datas. A historiografia e a crítica têm-se dedicado, desde há algum tempo, a estudar essa genuína «contracultura» popular. O russo Mikhail Bakhtine, por exemplo, demonstrou que toda a obra de Rabelais foi nela inspirada» ⁽⁷⁾. Partindo deste pressuposto, Paul Teyssier afirma que a farsa é a «imagem do mundo às avessas» ⁽⁸⁾. E ele precisa: «A forma elaborada e disciplinada da chacota carnavalesca é a farsa. Convém não o esquecer. As acções que constituem a sua trama podem ser as mais imorais que é possível. Por definição, isso não tem importância. A farsa situa-se fora da ordem e da harmonia. É a imagem do mundo às avessas. A protagonista do *Auto da Índia* atraiçoa o marido que partiu para a grande viagem das Índias. Inês Pereira comporta-se do mesmo modo com aquele grande idiota que é Pêro Marques. Este, por sua vez, convertido em juiz, profere sentenças

⁽⁴⁾ Aubrey Bell, *Estudos Vicentinos*, tradução do inglês por António Álvaro Dória, Lisboa, 1940, p. 106.

⁽⁵⁾ Paul Teyssier, *Gil Vicente, o Autor e a Obra*, tradução de Álvaro Salema, Lisboa 1982.

⁽⁶⁾ Mikhail Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, tradução francesa por Andrée Robel, Paris, 1970.

⁽⁷⁾ Paul Teyssier, *op. cit.*, p. 162.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 172.

que são paródias da Justiça. Não vamos deduzir daí, evidentemente, que Gil Vicente aprova a conduta dessas personagens. Estas histórias são joviais graçolas em que, por definição, se dá o contraste da moral estabelecida. Vamos mais longe. É norma generalizada que as facécias relacionadas com a cultura cômica popular são hostis a tudo o que é solene e velho. Tendem a demolir todas as formas de autoridade, a abater todos os poderes tradicionais e gastos, para os substituir por um poder jovem e fresco. Daí a importância atribuída ao tema da traição feminina.

Numa sociedade em que o homem em geral, e o marido em particular, é um poder dominante, um marido escarnecido é como um rei destronado. A esposa infiel faz obra de mérito, por conseguinte, transformando o tirano solene em polichinelo grotesco. [...] Esse é o sistema da farsa, fruto pleno da cultura popular. O «mundo às avessas» da tradição popular estava ainda muito vivo no Portugal do primeiro terço do século XVI. Era tolerado pelo rei e pela Igreja. Foi essa tolerância que permitiu a Gil Vicente, fiel servidor do Monarca na sua qualidade de poeta de corte, passar além da ordem estabelecida sem provocar escândalo»^(?).

Na verdade, tal interpretação não nos parece muito convincente, e a análise do texto da *Farsa de Inês Pereira* do ponto de vista da história das mentalidades vem contradizê-la por inteiro.

Em primeiro lugar, é temerário querer colocar no mesmo plano, como o faz Paul Teyssier, a França de Rabelais e o Portugal de Gil Vicente. Gil Vicente não é Rabelais e Portugal não é a França.

Em segundo lugar, como aceitar, do ponto de vista da lógica e da coerência mais elementares, essa imagem de um Gil Vicente cultor, nas suas farsas, de essa «contracultura popular», segundo a expressão de Paul Teyssier inspirado por Bakhtine, e, ao mesmo tempo, desaprovando, ou, pelo menos, não aprovando, as personagens que ele próprio está a criar?

Tratar-se-ia, pois, na perspectiva de Paul Teyssier, de uma «evasão» ou, para usar da palavra francesa, de um «défoulement» de mestre Gil. Será isso possível, perguntamos nós, em Portugal, em 1523, em Tomar, no Mosteiro da Ordem de Cristo, em presença do rei D. João III, *O Piedoso*? Do mesmo modo que Aubrey Bell se revela muito influenciado pelo movimento feminista inglês dos séculos XIX e XX, Paul Teyssier parece inspirado, em excesso, pelas correntes contemporâneas da psicanálise.

A farsa é, sem dúvida, uma «imagem do mundo às avessas», segundo a expressão do lusófilo francês, mas essa «imagem às avessas» Gil Vicente utiliza-a com intenção evidentemente cômica, mas também *moralizadora*, e não para se consagrar a uma «contracultura». Mestre Gil é sempre um moralista.

(?) *Ibid.*, pp. 172-173.

Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana (*)

por

Sylvie Deswarte

O Auto da Ave Maria, de António Prestes

O *Auto da Ave Maria*, de António Prestes, vai servir-nos como ponto de partida e fio condutor na análise do acolhimento reservado por Portugal à teoria arquitectónica vinda da Itália. Escrita durante a segunda metade do século XVI, provavelmente durante a regência do cardeal D. Henrique (1562-1568) e publicada em Lisboa em 1587, esta Moralidade, com 2613 versos e 31 personagens, tem por acção a construção do Castelo da Salvação (1).

(*) Este ensaio foi primeiramente publicado em francês em *Les Traités d'architecture de la Renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours (juillet 1981), Paris, Picard, 1988, pp. 327-345. Agradecemos ao Teatro da Cornucópia e especialmente a Luís Miguel Cintra e a João Nuno Alçada pelo amável convite de participação no Colóquio em torno da obra vicentina, o qual permitiu a divulgação em português do texto.

Queremos agradecer a ajuda que, para a compreensão do *Auto*, recebemos de Alberto Rosa, Yvette Centeno e Leonor Buescu. Os meus agradecimentos vão também para a Fundação Calouste Gulbenkian, que permitiu consagrar-me a tempo inteiro ao estudo de Francisco de Holanda durante o ano de 1981.

(1) O *Auto da Ave Maria* foi publicado na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes, Luís de Camões e outros Autores Portugueses*, Lisboa, André Lobato, 1587. Ver reimpressão fac-similada, Lisboa, Lysia Editores e Livreiros,

A peça abre com o monólogo do Diabo, que se lamenta da sua decadência e da usurpação do seu lugar pelo Homem junto de Deus. A Sensualidade, aliada do Diabo, promete-lhe destruir a Razão, principal força do Homem. Diz o Diabo, comparando o Homem a um edifício, que a Razão é «a principal fresta que está em seu cruzeiro, a meia-laranja da sua capela». O Homem é representado por um Cavaleiro que, ajudado pela Razão, decide construir o Castelo da Salvação onde trabalham um mestre-de-obras, Bom Propósito, e três pedreiros, Bom Trabalho, Bom Serviço e Bom Cuidado. Não pretendendo pôr, como ele diz, «céus na terra», o Cavaleiro concebeu um castelo pouco oneroso, caracterizado pela presença de três portas, guardadas pelas três Potências da alma: a Memória, o Entendimento e, no centro, a Vontade. Cada porta tem o seu pedreiro e o seu material próprios: a porta da Memória é construída por Bom Cuidado com a Lembrança da Morte; a do Entendimento por Bom Trabalho com as Obras da Misericórdia; e a da Vontade por Bom Serviço com o Amor de Deus. Sobre as três portas deseja o Cavaleiro ver gravada a inscrição AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS TECUM.

Como tinha prometido, a Sensualidade destrói a Razão, lamentada por Heraclito, que recorda com saudade a sua Idade de Ouro. O Diabo expõe-lhe então o seu plano de acção para enganar o Homem. Para levar a cabo este plano recorrerá aos três vícios, Ambição, Mundo e Pecado, para vencer as três Potências da Alma. Vai apresentar ao Cavaleiro um contraprojecto, a «ideia» de arquitectura para o seu castelo. Aparecerá na figura de Vitruvius, com um disfarce, o do fidalgo distintíssimo, vestido à italiana, falando, em vez de português, um pseudo-castelhano.

1973. O primeiro a chamar atenção sobre este *Auto* na óptica da recepção de Vitruvius em Portugal foi Joaquim de Vasconcellos em *Quatro Diálogos. Da Pintura Antigua*, Porto, 1896, p. XXXII. O melhor estudo sobre o teatro de António Prestes é o de Eugénio Asensio, «El teatro de António Prestes. Notas de Lectura», *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, vol. V, fasc. I, 1954, reedição em id., *Estudos Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974. Ver também o estudo que sobre ele faz Luciana Stegagno-Picchio na sua *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalia ed., 1969, pp. 128-134.

É difícil datar o *Auto da Ave Maria*. Escrito entre 1552 (data da tradução em castelhano de Serlio por Villalpando que o *Auto* menciona), e 1587 (data da publicação em Lisboa) há nele um indício que nos permite possivelmente dar-lhe uma data posterior a 1565. Como me fez notar Rafael Moreira, Prestes fala na peça da chuva que vem de Santarém, como se não morasse já nesta cidade. Ora, tendo ele trabalhado em Santarém, viria a instalar-se em Lisboa em 1565. Para os escassos elementos sobre A. Prestes, ver Inocêncio Francisco da Silva, *Dicionário Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1923, I, p. 241; VIII, p. 288; XXII, p. 348.

O seu projecto fraudulento baseia-se na moda do estrangeiro que então vigora em Portugal:

que à cá Italianos
sem cheirarem nunca Itália;
sem Castela, Castelhanos.
De modo que não abastados
de o falarem, mas perdidos
por Italianos vestidos
e Veneza nos toucados
dulce França no ouvidos.
Fim de razões and tal
de tal carneiro
este Português tinteiro
que estranho no natural, natural no estrangeiro.

As obras de arte estrangeiras estão por todo o lado e prejudicam as portuguesas. Tudo é logro em todo o lado. Mas, nota ele, «falta Mece-nas» (fol. 14 vº).

Chega, deste modo, o Diabo ao castelo em construção para com o dito disfarce enganar o Cavaleiro. Apresenta-se como um architecto que correu o mundo para ver as obras-primas de architectura e diz que ele próprio construiu muitas em Roma. É autor dos templos de Minerva e de Vesta, de Baco com a sua sublime decoração de pâmpanos e *putti*, do Panteão «como o prova o meu Serlio», do teatro de Marcelo (fol. 18 vº). Faz um discurso pedante sobre as ordens architectónicas e o bom uso das mesmas, insinuando subrepticamente, num chorrilho de palavras, colunas de ordens que não existem: as ordens «teórica», «retórica» e «metafórica». Jogando com a sonoridade e acentuação das palavras, dá-nos uma verdadeira paródia da linguagem dos teóricos da architectura:

Yo se las columnas Doricas
y Corinthias, y se mas,
la Ionicas de la paz,
de la guerra, las Theoricas
sus talles, basas, compas
però aca su manicordio
sus retóricas.
Siguen otras metaforicas
adversas de su exordio
por las Corinthias, las Doricas
Doricas por las Theoricas
Ionicas por las Toscanas
Las Toscanas, por las Ionicas
no sabeys do estan las Doricas
ni Corinthias, todas vanas
la misma transmigracion
van pedestales
mezclados los principales
com los que no fue razon
que llegassen a ser tales.
(fol. 17 vº)

Finalmente, proclama que é autor de um tratado de arquitectura escrito em toscano e traduzido em castelhano por Villalpando na Idade de Ouro da Espanha. Citando em referência uma fortaleza inexpugnável, que construiu na Ásia e cuja fama igualou a da cidadela erguida por Nemrod, apresenta ao Cavaleiro o seu contraprojecto.

Seduzido, o Cavaleiro despede o mestre-de-obras e os pedreiros e decide seguir os projectos do Diabo. Mas abandona o edifício. Sob a influência do Diabo, o Cavaleiro transforma-se num senhor debochado que dança com a Sensualidade e que, pelos caminhos, rouba os viajantes (um frade mendicante, um jornaleiro avarento e um asceta). No meio destas desordens, o Cavaleiro lembra-se de rezar uma Ave Maria. Ressoa então um *Te Deum* e aparecem três arcanjos, São Miguel, São Rafael e São Gabriel. São Miguel enfrenta o Diabo e força-o a revelar os seus planos. Depois ajuda a levantar a Razão e dá-a como esposa ao Cavaleiro.

Esta Auto integra-se na tradição medieval das Moralidades, do *Castle of Perseverance* do teatro inglês (cerca de 1405) ou do *Castello Perigoso* de Frei Roberto da literatura medieval portuguesa. Retoma dois temas fundamentais, o castelo da alma e o pacto com o Diabo. Desde a Idade Média, a imagem do castelo é uma das mais frequentes na literatura religiosa, dos sermões de Santo António de Pádua e de Lisboa, no século XIII, até ao *Castelo Interior* de Santa Teresa de Ávila, permitindo essa alegoria evitar a abstracção doutrinal⁽²⁾.

Esta peça é, no fundo, uma alegoria da luta entre a vida contemplativa e a vida activa, entre a Cidade de Deus e a Cidade do Diabo, entre Jerusalém e Babilónia. Trata-se de um topos da cultura ocidental que tem origem na *Bíblia* e na *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, que então conhece na literatura portuguesa um êxito renovado (Camões, *Babel e Sião*; infante D. Luís, *Em Babylonia sobre os rios grandes*; Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*). Santo Agostinho define a sociedade humana como a oposição de duas cidades, a *Civitas Dei*, ou a Igreja, e a *Civitas Terrena*, ou sociedade pagã, o Império Romano abandonado ao Demónio.

A imagem alegórica do Castelo da Salvação, com as suas três portas, tem também origem na definição agostiniana da alma provida de suas três potências ou faculdades, memória, entendimento e vontade, imagem da Trindade no Homem. A partir do século XIII, a alma, com as suas três faculdades, tornou-se um dos suportes da meditação e da oração mental e um bem comum em fins da Idade Média. É o método das «três potências», tal como o descreve o «*Libro de Contemplacion de Dios*» do romance *Blanquerma* de Raymond Lulle (1284, impresso em Valença em 1521),

(2) E. Asensio, *op. cit.*, reed., pp. 349-380. Sobre a imagem do castelo na literatura medieval portuguesa, ver Mário Martins, S. J., *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, ed. Brotéria, 1975.

retomado, sob uma forma mais simples, por Santo Inácio de Loyola no primeiro dos seus *Exercícios Espirituais* ⁽³⁾.

Este Castelo da Salvação do Auto é finalmente uma imagem de memória utilizada para representar mentalmente o irrepresentável: a alma. O mais esquematicamente possível, é representada (como diz Frei Heitor Pinto) por um triângulo que só encontra perfeita satisfação na Trindade, nunca no círculo do Mundo ⁽⁴⁾. Mas a imagem menos abstracta do castelo é, como vimos, a mais corrente desde a Idade Média. Como mostrou Frances Yates, a Arte da Memória na Idade Média deslocou-se da retórica para a ética, começando a memória artificial a surgir como uma espécie de disciplina de devoção laica ⁽⁵⁾. Esse carácter de imagem de memória devocional está bem marcado pela presença da inscrição nas três portas do Castelo: AVE MARIA..., etc.

A arquitectura antiga enquanto arquitectura do Diabo

Nesta máquina alegórica moralizante, sem qualquer relação com uma organização sócio-política ou espacial, insinuam-se referências à arquitectura e aos arquitectos activos em Portugal nos meados do século XVI. Destas imagens de arte da memória, que é uma arte invisível, transita-se para uma arte visível. Os lugares de memória tomam corpo e aparecem. Como na *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna (Veneza, 1490), ou no *Gargantua*, de Rabelais, com a Abadia de Thélème, insinuam-se no conto alusões à arquitectura da época. Para lá das oposições de carácter literário e espiritual, assiste-se no *Auto da Ave Maria* à oposição de dois estilos de arquitectura e ao confronto entre duas raças de arquitectos. Nele se apresenta um dos problemas essenciais da arqui-

⁽³⁾ J. de Guibert, S. J., «La «Méthode des trois puissances» et l'Art de la contemplation de Raymond Lulle», *Revue d'ascétique et de mystique*, out. 1925, pp. 361-378. Santo Inácio de Loyola, *Exercices Spirituels*, Paris, Desclée De Brouwer, 1960, p. 43: «Primeiro exercício: meditação pelas Três Potências sobre o primeiro, o segundo e o terceiro pecados». As três potências são explicadas no «primeiro ponto»: «Aplicar a memória ao primeiro pecado, o dos anjos; depois a esse mesmo pecado, a inteligência, reflectindo no tema; depois a vontade» (p. 45). Santo Inácio indica que «na contemplação ou meditação das coisas visíveis» o director pode sugerir um edifício: «a composição consistirá em ver pelo olhar da imaginação o lugar material onde se encontra o que quero contemplar. Chamo lugar material, por exemplo, um templo ou uma montanha onde se encontra Jesus Cristo ou Nossa Senhora, consoante o que quero contemplar» (pp. 43-44).

⁽⁴⁾ Frei Heitor Pinto, «Diálogo da Verdadeira Filosofia», em *Imagem da Vida Cristã*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1957, vol. I, p. 68 (ed. Porto, Lello & Irmão Editores, 1984, p. 70): «Um triângulo enche outro triângulo. A nossa alma, sendo uma, tem três potências, entendimento, vontade e memória, à maneira de triângulo, e por isso não se pode quietar e satisfazer na circunferência da esfera mundana, mas no triângulo da Trindade divina, que sendo um só Deus em essência, é trino em pessoas...».

⁽⁵⁾ Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, cap. III.

itectura do século XVI europeu: o da chegada do novo estilo proveniente da Itália, o qual, trazido por architectos teóricos, produz choques com a tradição local. Quais são estas duas architecturas em presença?

Por um lado, com o castelo que o Cavaleiro constrói, é a architectura da tradição portuguesa, a dos mestres-de-obras de saber prático, que ignoram a teoria das ordens e se interessam, sobretudo, pela estereotomia e pelo ornamento. O autor não dá dela uma imagem estilística muito nítida. Parece tratar-se do estilo plateresco (porta em «carena», «arquitraves», decoração rica).

Por outro lado, com o castelo que o Diabo pretende construir, é a architectura de teórico na mais pura tradição antiga, pois o Diabo é o próprio Vitruvius. Será regida pelo respeito das ordens baseadas nas proporções do corpo humano. Prestes é aqui mais prolixo, pois dispõe de textos. Retoma, parodiando-os, o diálogo de Sagredo e a tradução espanhola de Sérlío.

Oposição entre dois estilos, é claro, mas mais do que isso, confronto entre dois tipos de architectos: o mestre-de-obras da tradição medieval e o architecto teórico que vê na sua arte uma arte liberal, de carácter intelectual. Face a esta confrontação de valor exemplar evocam-se as duas gravuras alegóricas de Philibert de L'Orme (1567) do bom e do mau architecto, um representado em frente de um palácio renascentista (fig. 1) e o outro em frente de um castelo medieval. Mas a relação está aqui invertida. É sobre um fundo de architectura à antiga que surge o Diabo, tipo acabado do mau architecto, falador, manhoso, incapaz de realização, ou pelo menos decidido a nunca se arriscar.

O *Auto*, portanto, condena pela sua sátira, simultaneamente, o novo estilo vindo da Itália e o novo architecto ligado à sua introdução, o architecto teórico.

A acção do *Auto* gira em volta de uma opção de vida e de architectura que se torna uma opção moral: de um lado a architectura da salvação e do outro a da condenação. Sendo Vitruvius apresentado aqui como encarnação do Diabo, assistido pela Sensualidade, a architectura antiga e a sua codificação só podem ser manifestações demoníacas e caminho de perdição. Na descendência de Vitruvius e do antigo, a architectura vinda da Itália e o tratado de Sérlío são moralmente repreensíveis. A sistematização das ordens architectónicas é vista como fruto da sensualidade e da negação da razão. Ao Castelo da Alma, dominado pela Razão, opõe-se o Castelo do Diabo regido pela Sensualidade.

Há uma outra criação architectónica da literatura, a Abadia de Thélème de Rabelais, acima referida, que representa bem a architectura antiga como sendo a da sensualidade. A architectura desta Abadia, concebida segundo o princípio «faz o que queres» (*fay ce que vouldras*), princípio do mundo às avessas, do mundo do corpo, é símbolo de

sensualidade. Ora, como mostrou Anthony Blunt ⁽⁶⁾, é a arquitectura antiga, e mais precisamente o modelo do porto de Ostia, estudado por Peruzzi e Sérlio, que está na base da sua inspiração. A analogia, de resto, não é fortuita. No *Auto da Ave Maria*, durante o reinado do diabo, vive-se num mundo às avessas: a Sensualidade, vistosa, rodeada pelos seus esbirros, dança e toca música. Pois não foi o diabo que construiu o templo de Baco?

Pode, todavia, notar-se que a moralidade da peça não é totalmente convincente. Como Asensio sublinhou, falta o episódio final da Morte, obrigatório neste género teatral; o final, um *deus ex machina*, é escamoteado e artificial.

A posição moralizante do *Auto da Ave Maria* faz lembrar, de certo modo, um tratado teológico da época, o *Trattato de la emulazione che il Demonio ha fatto a Dio ne l'adorazione, ne' sacrificii e ne le altre cose appartenenti alla divinità* (Veneza, 1550), de Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, autor notório pelo seu diálogo *Degli errori de' pittori circa l'istorie* (Camerino, 1564) e conhecido pela sua estreiteza de espírito. Neste tratado, a arquitectura antiga é a arquitectura da idolatria que foi introduzida no mundo por instigação do Demónio. É, de resto, nesta época que se censura o nu na pintura e na escultura; é a época do grande debate sobre o *Juízo Final* de Miguel Ângelo.

Se é conhecida a reacção moral contra a representação do corpo nu, já é mais difícil detectá-la em arquitectura, por evidentes razões de figuração. Embora não o parecendo, esta condenação do nu diz respeito directamente também à arquitectura. As edições ilustradas de Vitrúvio, com as suas ilustrações do capítulo sobre as proporções do corpo humano (III, 1), espalham, de facto, pela Europa a imagem da nudez humana, sob uma óptica «científica» e matemática, liberta teoricamente de toda e qualquer lascívia. Raros são, na Península Ibérica, os exemplares de Vitrúvio cujas ilustrações não tenham sido censuradas (fig. 2). Poderia certamente ver-se uma condenação moral da arquitectura antiga no furor com que se destruíram os monumentos da Roma pagã para se construírem os da Roma cristã. Não restam, porém, dúvidas de que o *Auto da Ave Maria* dá uma das provas mais convincentes desta reacção.

Esta condenação da arquitectura vitruviana, considerada diabólica, deve ter sido mais frequente e pesada do que se crê. Antes de ter sido assim claramente condenada, manifestava-se já uma certa inquietação a respeito da arquitectura antiga. No século XV reinava ainda a esse propósito uma certa serenidade. Por constatação simples, via-se a arquitectura antiga como o estilo da arquitectura cristã primitiva, a das primeiras igrejas construídas no tempo de Constantino (caso do Santo Sepulcro, em Jerusalém). Sob influência neoplatónica, considera-se o corpo humano o

⁽⁶⁾ Anthony Blunt, *Philibert de l'Orme*, Paris, René Juliard, s. d., chap. 3.

modelo supremo, o microcosmos que encerra as medidas divinas, as que se encontram também na vasta Máquina do Mundo (Filarete, Francesco di Giorgio, Sagredo...).

Mas o cuidado com que se pretendeu fazer coincidir o texto vitruviano com o história bíblica cedo se torna revelador de um mal-estar e de uma necessidade de justificação religiosa. Se, com naturalidade, Filarete vê ainda em Adão o homem primitivo de Vitruvius, iniciador da arquitectura, e se, friamente, Alberti fala do Templo de Jerusalém como de um entre muitos outros templos antigos, certo é que o tom muda no decorrer do século XVI. Vai provar-se através de grandes tratados a coincidência entre as proporções vitruvianas e as proporções divinas da arquitectura revelada no Antigo Testamento nos seus três modelos: a Arca de Noé, a Arca da Aliança e, sobretudo, o Templo de Jerusalém. É o projecto do volume II anunciado por Philibert de L'Orme no seu tratado de 1567. E é, sobretudo, a enorme máquina especulativa de Juan Bautista Villalpando no seu comentário a Ezequiel (tomo II de *In Ezechielem explanationes et apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitanae*, Roma, 1596-1604), onde tenta provar que a arquitectura vitruviana, a única racional, é por isso a única arquitectura possível da revelação divina e que a arquitectura antiga deriva da arquitectura hebraica e do seu arquétipo — o Templo de Jerusalém (?).

O Auto da Ave Maria no contexto arquitectónico português: da recepção da teoria arquitectónica à sua rejeição

Se o *Auto da Ave Maria* lança um raio de luz sobre uma corrente antivitrúviana em toda a Europa da Contra-Reforma, é inicialmente do Portugal de segunda metade do século XVI que ele trata. Esta peça é a história da recepção da teoria arquitectónica em Portugal, mas por alguém que a condena. Ela marca um momento-charneira entre duas épocas: a da abertura à teoria, do seu bom acolhimento, e a da sua rejeição. Mercê desta posição de charneira, dá-nos informações sobre aquelas duas épocas.

Vejam os períodos de interesse pela teoria arquitectónica em Portugal. A história contada por Prestes da substituição de uma arquitectura por outra traz em si, de algum modo, a recordação de um episódio da história da arquitectura portuguesa, a da construção do claustro principal de Tomar e da substituição, por ordem de D. João III, em 1553,

(?) Joseph Rikwert, *La Maison d'Adam au Paradis*, Paris, Seuil, 1976, pp. 143-158.

do projecto de estilo plateresco de João de Castilho pelo projecto de inspiração italiana (Sérlio, Genga) de Diogo de Torralva. Este episódio, simbólico da evolução arquitectónica no reinado de D. João III (1521-1557), devia estar bem vivo nos espíritos porque as obras do claustro perduraram até à época de Filipe II ⁽⁸⁾.

Foi no reinado de D. João III, mais precisamente por volta de 1540-1541, que se deu a reviravolta estilística e a introdução da arquitectura «à maneira de Itália». Francisco de Holanda conta-nos como, sendo então o único a interessar-se pela Antiguidade, partiu em 1538 para Itália e como, ao regressar, em 1540, encontrou Portugal totalmente rendido à nova moda: «[...] não achei pedreiro ou pintor que não dissesse que o antigo (a que eles chamam modo de Itália) que esse levava a tudo» (PA, I, 13, 87) ⁽⁹⁾.

Por essa época inicia-se um vasto movimento de produção de teoria arquitectónica, sob o impulso de D. João III e do seu irmão, o infante D. Luís. São ambos conhecedores da arquitectura e gostam de desenhar projectos. Reagindo contra seu pai, D. Manuel, senhor de uma corte cheia de cores e de música, D. João III, todo de preto vestido, refugiou-se na sobriedade. O seu único prazer é intelectual: a arquitectura e a teoria. Frei Luís de Sousa mostra-no-lo ocupado com a arquitectura desde a adolescência ⁽¹⁰⁾. É favorável ao novo estilo e às investigações teóricas. Desde muito cedo, recorreu-se a Vitruvius, menos na parte arquitectónica do que na consagrada à astronomia (Livro IX). Revelador, neste sentido, é o facto de ter sido o matemático e cosmógrafo Pedro Nunes, já tradutor de Ptolomeu, o encarregado de traduzir para português os *Dez Livros de Arquitectura*, trabalho em curso no ano de 1541, como ele declara na dedicatória a D. João III do seu *De Crepusculis Liber unus* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1542).

Na mesma data e no mesmo tipógrafo, são publicadas em Portugal as três edições sucessivas das *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (Lisboa, 1541 e 1542) ⁽¹¹⁾, que apareceu pela primeira vez em Toledo em 1526. Pouco antes, chegava a Portugal o Livro IV sobre as ordens de Sérlio, pela mão de Francisco de Holanda. Este conta como, aquando da sua passagem por Veneza, Sérlio lhe ofereceu pessoalmente o seu livro de arquitectura (PA, I, 43, 187). Tratava-se do Livro IV, na sua

⁽⁸⁾ George Kubler, *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown, Connecticut, Wesleyan Univ. Press, 1972, pp. 16-25.

⁽⁹⁾ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*. Introdução e notas de A. González García, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983. Utilizamos as seguintes abreviaturas: PA, I, (Livro I), capítulo, página; PA, II, (Livro II: Diálogos), número do diálogo, página.

⁽¹⁰⁾ Frei Luís de Sousa, *Anais de D. João III*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1951, vol. I, pp. 12-14.

⁽¹¹⁾ Fernando Marias e Agustín Bustamante, *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid, 1986.

primeira edição de 1537, dedicada a Hércules II, duque de Ferrara, que é, de facto, a edição utilizada e copiada por Holanda no seu tratado da *Pintura Antigua*, como já mostrámos noutro lugar ⁽¹²⁾.

Seja como for, a primeira contribuição original para esta corrente teórica foi a de Francisco de Holanda pelos desenhos da sua recolha das *Antigualhas* (Biblioteca do Escorial), testemunho da sua viagem, onde, ao lado das relíquias antigas e cristãs, na tradição das *Mirabilia Urbis*, apresenta modelos de arquitectura de carácter tipológico e teórico que fazem lembrar Sérlío: uma porta de fortaleza em *opera rustica*, portas dórica e jónica, uma lareira, um ninfeu (figs. 3 e 6). A própria escolha dos exemplos de arquitectura antiga e moderna aponta nesse sentido: a quinta no campo (Villa Imperiale, em Pesaro, de Girolamo Genga), a *loggia* da cidade (a da Praça de São Marcos, em Veneza, por Jacopo Sansovino), a ponte (de Narni), o mausoléu (de Halicarnasso), o poço (de Orvieto, por António de Sangallo, o Jovem), as fortalezas ⁽¹³⁾. Em seguida, compõe *Da Pintura Antigua*, acabado em 1548, o primeiro tratado artístico escrito em Portugal que compreende as duas formas do género: um tratado teórico (Livro I) e diálogos (Livros II). Defendendo o desenho como base de todas as artes, trata não só de pintura mas também de escultura e mais ainda de arquitectura.

Em 1552, André de Resende trabalha na tradução de *De Re Aedificatoria*, de Alberti. Tinha anteriormente composto, em 1543, por encomenda de D. João III, «dois livros sobre os aquedutos», baseados provavelmente no *De Aquaeductibus Urbis Romae*, de Frontin ⁽¹⁴⁾. Nesse mesmo ano de 1552 deve ter chegado a primeira edição da tradução em castelhano dos Livros III e IV de Sérlío por Francisco de Villalpando. Igualmente em 1552, Isidoro de Almeida escreve *De Condendis Arcibus*, paráfrase do tratado de fortificação de Dürer, *De Urbibus, arcibus, castellisque condendis...* (Paris, 1535) ⁽¹⁵⁾. Assim, durante um decénio, nos anos de 1540-1552, assiste-se a uma notável concentração de trabalhos teóricos em Portugal.

Com as mortes do infante D. Luís (1555) e de D. João III (1557), este movimento desaparece e terá de se esperar pelo reinado de

⁽¹²⁾ Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda et les études vitruviennes en Italie», em *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 254-270.

⁽¹³⁾ Elias Tormo, *Os Desenhos das Antigualhas Que Vio Francisco d'Olland*, Madrid, 1940.

⁽¹⁴⁾ Mencionados na sua *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, Évora, André de Burgos, 1553, fols. 5^o e 11. Ver também Américo da Costa Ramalho, «A Conversão Maravilhosa do Português D. Gil: um diálogo latino quase ignorado da autoria de André de Resende», em id., *Estudos sobre o Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983, p. 348.

⁽¹⁵⁾ Segundo Rafael Moreira, «A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal», em *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, p. 290.

D. Sebastião (1568-1578) para se assistir ao despertar de uma produção teórica com as obras *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* e *Da Ciência do Desenho* (1571), de Francisco de Holanda ⁽¹⁶⁾, e com o único verdadeiro tratado português de arquitectura no século XVI, mas de arquitectura militar, destinado, segundo parece, ao ensino escolar e escrito pelo arquitecto real António Rodrigues por volta de 1575 ⁽¹⁷⁾.

O vazio verificado após o reinado de D. João III corresponde às regências da rainha D. Catarina (1557-1562) e sobretudo do cardeal D. Henrique (1562-1568). É o momento da reacção, em que se difama a época anterior no seu gosto pela Antiguidade e pelos teóricos. O cardeal D. Henrique manda então destruir em Évora o arco de triunfo romano, para pôr à mostra a fachada da nova igreja que manda construir (1570). O *Auto da Ave Maria* dá testemunho desta reacção, que corresponde a uma mudança de orientação estilística e ao estabelecimento de uma arquitectura pouco preocupada com problemas teóricos, essencialmente funcional e de cunho militar. É no redemoinho desta vaga que Francisco de Holanda desaparece momentaneamente, caindo de algum modo em desgraça, e vê o saber teórico desprezado e até mesmo ridicularizado numa peça de teatro.

«Entra o Diabo vestido à Italiana»: o Diabo teórico

A meio do *Auto da Ave Maria* encontra-se a cena nuclear, de cada lado da qual se agrupam as oposições da Moralidade: Castelo da Salvação/Castelo da Perdição, arquitectura da tradição local/arquitectura à antiga (fols. 17-19 vº).

Surge no caminho, ao longe, um estrangeiro. O mestre de obras faz um gesto de irritação, adivinhando que dali só pode vir o «desdém de estrangeiro» (fol. 17). «Entra o Diabo vestido à italiana», diz a rubrica cénica. É reconhecido mas vem disfarçado: a roupa berrante, a sonoridade e contraste da língua, a língua castelhana com uns toques de toscano e de latim, manobrada com arrogância e altivez. Personagem dentro da personagem, não é nem o Diabo da Carne, nem o do Fogo, é o Diabo da Teoria, que prega o trabalho «limpo, puro e severo». Não é o monstro

⁽¹⁶⁾ Lisboa, Biblioteca da Ajuda. Ver Joaquim de Vasconcellos, *Francisco de Holanda. Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa. Da Ciência do Desenho*, Porto, 1879; ed. fac-similada em Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, 1970, e ed. de J. da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984 e 1985.

⁽¹⁷⁾ Chamámos a atenção para este tratado manuscrito guardado na Biblioteca Nacional de Lisboa (cód. 3675). Ver Sylvie Deswarte, *Les Enluminures de la Lecture Nova, 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1977, p. 193. Foi atribuído, datado e estudado por Rafael Moreira, *Um Tratado Português de Arquitectura do Século XVI*. Tese de mestrado em História de Arte, Lisboa, Universidade Nova, 1982.

figurado pelos pintores. É belo, conheceu Apeles, que lhe pintou o retrato. «Tão feio», diz, «não me pintou!» (fol. 13 vº). Apresenta-se, requintado e lisongeiro, ao Cavaleiro. Faz o elogio da Antiguidade e das ordens, citando «o grande Sebastiano». Pois não sabemos que ele é Vitrúvio em pessoa? Mal ele entra, instala-se um clima de ódio entre ele e o mestre-de-obras que afirma que na arquitectura antiga «alegram-se nela cegos» (fol. 17 vº).

Antes disso, em conluio com a Sensualidade, o Diabo havia analisado detalhadamente a arte em Portugal (fols. 14-15). Tinha recorrido sobre o papel da língua, da moda estrangeira, da imitação e dos pretensiosos ignorantes, da representação do diabo, da pintura em painéis, dos artistas estrangeiros, da iluminura e do mecenato. Escreveu também um tratado no qual ele foi a pena e Sérlio a tinta («el gran Sebastiano fue la tinta, yo la pluma» fol. 28) ⁽¹⁸⁾.

Numa glosa artística de tal intensidade e envergadura, no centro de um auto tão rico de indícios e de preocupações contemporâneas, desenha-se uma pista precisa. A personagem do Diabo vestido à italiana é uma caricatura, mais do que isso, dir-se-ia um retrato, e ninguém se enganava. Os espectadores sabiam perfeitamente de quem se tratava.

Os raros investigadores que se debruçaram sobre o nosso Diabo teórico, numa perspectiva literária ou teórica, agarraram-se principalmente aos dois elementos mais marcantes desta figura: a língua e a indumentária. Procuraram assim identificá-lo com um dos arquitectos estrangeiros activos em Portugal: Diogo de Torralva (que alguns julgam espanhol ou italiano) ou o italiano Felipe Terzi, segundo Eugénio Asensio (1954) ou um dos arquitectos do séquito do infante D. Luís que participavam nos trabalhos de fortificação de Marrocos, Benedetto da Ravena, ou mesmo Diogo de Torralva, segundo Robert Ricard (1959), que acrescenta ainda o nome do português Duarte Coelho, por ele ter ido à Itália ⁽¹⁹⁾. De facto, o arquitecto caricaturado na peça define-se sob dois aspectos muito evidentes para os espectadores: é um português que, vestido de estrangeiro, diz regressar de uma viagem a Itália e é um arquitecto teórico, autor de um tratado sobre as ordens de arquitectura.

Os traços com que Prestes pinta o Diabo não só seguem minuciosamente como reproduzem com espantosa nitidez a personagem e a perso-

⁽¹⁸⁾ Há um espécie de referência implícita ao *Auto da Ave Maria*, de António Prestes, na *Europa Portuguesa*, de Manuel de Faria e Sousa (Lisboa, 1678-1690, II, p. 510), quando evoca o Mosteiro dos Jerónimos em Belém: «Quisiera yo que cayesse esta maquina en el tintero de Vitrubio, que si con su pluma le procurara sacar del passear el Mundo, como hizo de la del Teatro de Marcelo, el teatro de Marcelo non fuera de más opinion en su conceto, que en el de Felipe la suya.»

⁽¹⁹⁾ E. Asensio, *op. cit.*, reed, p. 355; Robert Ricard, «Pour une monographie de l'infant D. Luís de Portugal», em *Charles Quint et son temps*, Paris, CNRS, 1959, pp. 167-175.

nalidade de Francisco de Holanda. No regresso da Itália, Francisco de Holanda é de facto o fidalgo belo e elegante, o pedante vestido à italiana, que se gaba de ter corrido o mundo, sobretudo a Itália, para ver as maravilhas da arquitectura antiga. Traz debaixo do braço o Livro IV das obras de Sério e um *taccuino*, as suas *Antigualhas*, onde reproduz cuidadosamente os templos que o Diabo construiu (fig. 7).

Possui então ânimo e optimismo suficientes para se lançar num grande empreendimento, a composição do *Da Pintura Antigua*, onde, logo na dedicatória, se compara a Vitruvius. Através de um artifício tirado a Sério, inclui-se no «Rol das Águias» de Arquitectura, apresentando-se como «o último dos architectos», depois de ter dito na dedicatória que é «o último dos grandes Desenhadores». Anuncia que se dedicará à arquitectura quando o momento chegar. Uma vez que Vitruvius, escreve ele, «com menos razão se meteu tanto na minha disciplina, eu prometo de me meter outro pouco na sua em seu lugar» (PA, I, 37, 162).

Considerando os gostos do rei e do seu irmão D. Luís pela arquitectura, a necessidade de architectos e engenheiros imposta pelo imenso império português, e sabendo que é conhecido sobretudo como iluminador, Holanda procurou demonstrar no tratado a sua qualidade de architecto. Efectivamente, sendo o Desenho ou Pintura a mãe de todas as artes, um grande desenhador é naturalmente architecto. Peruzzi, diz ele, pelo seu domínio do desenho, em pouco tempo igualou e até ultrapassou Bramante, que tinha consagrado toda a vida à arquitectura (PA, I, 43, 185; PA, II, 2, 263). Holanda não fala do papel dos architectos italianos no tempo de D. João III e silencia os esforços feitos pelo embaixador D. Pedro Mascarenhas para contactar architectos militares durante a sua estada em Itália⁽²⁰⁾. Ignorando deliberadamente os outros artistas portugueses mandados pelo rei à Itália, apresenta-se nos seus tratados como o grande responsável pela transmissão da teoria architectónica em Portugal. Foi ele que trouxe o saber da Itália, tanto na cabeça como em simples folhas de papel (PA, I, prólogo). Mais do que isso, foi ele quem arriscou a vida, tornando-se espião de arquitectura militar (*Da Ciência do Desenho*, fol. 43 v.º). Os desenhos existentes e perdidos das *Antigualhas*, assim como a relação estreita que tinha com a família Mascarenhas e a família real, mostram que tal fora, em parte, o seu papel em Itália.

⁽²⁰⁾ «Carta de D. Pedro Mascarenhas a el-Rei, Roma, 2 Dezembro 1539», em Luís Augusto Rebelo da Silva, *Corpo Diplomático Portuguez*, Lisboa, 1868, vol. IV, pp. 229-230.

Ele é de facto o Diabo, com os seus projectos satânicos, única causa da perversão do gosto em Portugal e do descrédito dos mestres tradicionais. Tal como o Diabo, ele tem a superioridade de quem viajou e exprime o seu desdém pelos compatriotas que imitam o estrangeiro sem nunca terem saído da pátria. Mas este desdém tem o seu lado de despeito e rancor: ele, que tinha sido o primeiro a interessar-se pelo antigo, numa altura em que isso era motivo de riso, vê agora esquecido o seu papel de iniciador. Tal como o Diabo, deplora a falta de mecenas em Portugal. O problema do mecenato na Península Ibérica é a pedra angular dos *Diálogos de Roma*. Miguel Ângelo fala dele demoradamente e Giulio Clovio também. Por fim, glória suprema, conviveu com Apeles, nome que frequentemente dá a Miguel Ângelo, ao qual oferece a palma entre todos os arquitectos do Renascimento.

O facto de o Diabo falar de iluminuras torna ainda maior a semelhança: Francisco de Holanda, filho do maior iluminador em Portugal, António de Holanda, formou-se nesta arte. Assim, há a tentação de ver em Francisco de Holanda o modelo do Diabo. Se não for o modelo propriamente dito, é em todo o caso o seu arquétipo. Desenvolvendo esta hipótese, o modelo do Cavaleiro seria logicamente o rei D. João III ou o infante D. Luís, em cuja piedade só existe a falha de gostar da arquitectura da Itália e da teoria vitruviana. Isto explicaria, por razões de decência, a falta da cena da morte, segundo Asensio, indispensável em toda e qualquer Moralidade.

Fosse como fosse, a celebridade de Francisco de Holanda no mundo literário não deixa lugar para dúvidas. É elogiado como o «Apeles Lusitano» pelos poetas Jorge Coelho, Pedro Sanchez e António Pinheiro, assim como pelo humanista André de Resende; o teólogo frei Heitor Pinto vê nele um Miguel Ângelo português ⁽²¹⁾. Não seria para admirar que um tal objecto de louvores, no reinado de D. João III, se tornasse alvo de críticas com a mudança de soberano. Acrescentemos que é muito

⁽²¹⁾ Estes poetas e humanistas compuseram para Francisco de Holanda epigramas latinos que figuram no final do prólogo a *Da Pintura Antigua*, Livro I, André de Resende, como assinalam Joaquim de Vasconcellos e J. V. de Pina Martins, cita Holanda no seu *Vincentius Levita et Martyr* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1545, fol. F^o e v^o, nota 80; Pina Martins, estudo e ed. fac-similada, Braga, 1981, p. 88) desta maneira: «Franciscus Holladicus meus, iuvenis admirabili ingenio et Lusitanus Apelles.» Frei Heitor Pinto cita Holanda no seu «Diálogo da Vida Solitária», em *Imagem da Vida Cristã* (Lisboa, Sá da Costa, 1957, vol. II, p. 76; ed. Porto, 1984, p. 391). Acrescentemos, finalmente, Manuel da Costa, que compara Holanda a Zeuxis no seu epigrama sobre o retrato da infanta D. Maria, irmã de D. João III. Ver *Epigramma de tabella qua depicta fuit Serenissimi Ioanies Tertij Lusitanorum Regis Soror, Maria Princeps Augustissima*, Coimbra, João Barreira, 1552 (publié après *Emmanuelis Costae Iureconsulti Lusitani Regii Senatoris de nuptijs Eduardi Infantis Portugalliae, atque Isabellae, Illustrissimi Theodosij Brigantiae Ducis germanae. Carmen Heroicum* Coimbra, João Barreira, 1552) (cf. BPE, Res. 360).

provável António Prestes ter conhecido directamente Holanda. Sendo oficial de justiça em Santarém, podia, por intermédio de um dos oficiais desta cidade, João Homem de Holanda, irmão de Francisco, ter entrado em contacto com este, que lá viveu algumas temporadas ⁽²²⁾.

Construir o Templo da Pintura

No *Auto da Ave Maria* o Diabo declara que é Vitruvius. Com igual aprumo, Francisco de Holanda apresenta-se como Vitruvius junto de D. João III no prólogo ao Livro I de *Da Pintura Antigua*. Compara assim implicitamente o rei de Portugal a Augusto, senhor de um império imenso que ia da Lusitânia até à Arábia e onde reinava a Idade de Ouro. À maneira do arquitecto romano, que oferece a Augusto o seu tratado, «fruto supremo» da Arte da Sabedoria, ele dedica a sua obra a D. João III, senhor de uma conquista marítima que abarca o mundo inteiro, o Brasil, a África, a Pérsia, a Índia, a China e o Japão. O seu reino é uma nova Idade de Ouro, favorável ao desabrochar das artes. É como conselheiro de arquitectura que Holanda se descreve neste prólogo. Através da referência a exemplos ilustres da Antiguidade, instiga o rei ao mecenato e mesmo ao exercício das Artes. Enviado pelo rei à Itália, tudo faz para o servir e para lhe dar conta do Saber antigo e moderno. Vai ao ponto de atribuir a si mesmo o poder de ajuizar do maior talento arquitectónico entre o rei e o seu irmão D. Luís.

Assim, da relação de Vitruvius com Augusto, modelo de relação do arquitecto teórico com o seu senhor amador de arte, molda-se a relação de Francisco de Holanda com D. João III e, sob a forma moralizada, a relação do Diabo com o Cavaleiro. Como pano de fundo, reina o mito da Idade de Ouro e o ideal dantesco da monarquia universal, garante de paz e do desenvolvimento das Artes.

Holanda toma o *De Architectura* como fonte, base, estrutura e referência para o seu tratado. Na primeira parte invoca dezassete vezes o nome de Vitruvius; só Miguel Ângelo é citado mais vezes (vinte e uma). Pelo seu culto do Antigo, o modelo oficial tinha de ser antigo. As citações dos modernos, mormente de Gauricus e Sérlio, são frequentemente camufladas. Aliás, descreve-se a si mesmo, no final do tratado, «quase como um dos Antigos» (PA, II, 4, 344).

Mas a dificuldade de tomar o *De Architectura* como modelo para um tratado de pintura toca as raízes do impossível. Só poderá copiá-lo directamente quando o assunto for o mesmo: os prefácios, a formação do artista, as proporções do Homem, as ordens da arquitectura. Holanda,

⁽²²⁾ Sobre João Homem de Holanda, ver Jorge Segurado, *op. cit.*, p. 503; R. Moreira, «Novos Dados sobre Francisco de Holanda», *Sintria* 1-II ⁽¹⁾ (1982-1983), Sintra, 1988, p. 627.

de outro modo, apesar de muitos esforços, irá tomar Vitruvius menos como modelo do que como fonte de referências e inspiração. Identificando-se com ele, tira do capítulo «Em que consiste a architectura» (I, ii) os três princípios de estrutura teórica do seu tratado, *invenção, proporção, decoro*, e retoma a sua imagem architectónica do *Summum Templum* a que ascende o bom architecto (I, i).

O hábito de expor, de ordenar, de sintetizar e, por fim, de memorizar um pensamento teórico com a ajuda de uma imagem concreta, geralmente architectónica, não é novo. Herdado da retórica antiga e da sua arte da memória, é retomado pelo método escolástico e conhece um êxito renovado no século XVI (Giulio Camillo). Vimos já um exemplo no Castelo da Alma do *Auto da Ave Maria*. É frequente em Francisco de Holanda. Escolhe para imagem do seu *Da Pintura Antigua* não o castelo medieval mas o *Summum Templum* do século de Augusto. Embora menos elaborada e conseguida do que a *Idea del Tempio della Pittura*, de Giovan Paolo Lomazzo (1590), a imagem de Holanda é de facto sua precursora. Holanda constrói, portanto, o seu tratado como uma architectura; a imagem não se limita a ser puramente mental. No início do manuscrito original figurava o desenho da *Domus Picturae* no alto de uns degraus, imagem que controla todo o tratado, com as suas três colunas da invenção, da proporção e do decoro. Mas essa imagem da architectura vitruviana é continuamente preterida a favor de outras imagens de carácter religioso, histórico ou filosófico que são, em si mesmas, geradoras de novas estruturas teóricas para o tratado. Holanda, por fim, não hesita em abandonar declaradamente o seu Templo, erigindo o Desenho em coluna principal e única da Pintura (PA, I, 16). O motor destas hesitações e desta reviravolta final é religioso e místico.

Holanda oscila, deste modo, por muito tempo entre os dois polos da Antiguidade e da Religião, os dois centros de interesse de D. João III que tornou seus. Com a adopção final da Ideia — Deus Cristão para o universo e Desenho para a humanidade —, que se torna o conceito dominante do tratado, o misticismo leva a melhor, digerindo toda a bagagem antiga na matriz do neoplatonismo. Esta ligação da teoria e da religião não pode, porém, espantar-nos. Impressiona-nos mais a ausência de conteúdo religioso, como acontece em Alberti ou Leonardo. Mas a religião tem aqui um peso tal que surge como elemento chave para a compreensão de Francisco de Holanda. É o *Auto da Ave Maria* com o seu Diabo teórico que nos levou a tomar disso plena consciência.

O «tempietto» da architectura: um tratado em miniatura de Francisco de Holanda

Desviando-se continuamente do templo das três colunas, Holanda falha assim no projecto de estrutura vitruviana que faz para o seu tratado. Ao

escrever o capítulo sobre arquitectura (PA, I, 43), esboço de tratado de arquitectura em miniatura, o modelo vitruviano impõe-se naturalmente, mas vai também revelar-se ineficaz. O tema era, todavia, o mesmo e eram desnecessárias as justificações religiosas junto de um príncipe votado à arquitectura e à teoria. Sem querer confessá-lo, Holanda prefere, à confusão vitruviana, a clareza de Sérlio.

O capítulo começa e acaba com frases de Vitruvius. O nome dele é citado nove vezes e dele faz três citações. Tudo, enfim, parece relacionar-se com ele. Mas todo esse vitruvianismo é fachada; a matéria, já o mostrámos noutra local, vem de Sérlio. Depois de ter definido as diferentes ordens através de Plínio, o Antigo, e de Vitruvius, retoma-as de acordo com uma sequência que só se encontra em Sérlio, no Livro IV. Mas Holanda esconde este empréstimo. Vai até mais longe: escolhe deliberadamente alguns passos em que Sérlio cita Vitruvius para assim reforçar a impressão de recorrer a uma fonte antiga. Quando se afasta da cópia de Sérlio é para fazer um simples rol de elementos e de monumentos de arquitectura que correspondem às ilustrações da sua edição de Vitruvius. Compreende-se agora melhor o verdadeiro significado da declaração do Diabo do Auto a respeito do seu tratado: ele (Vitruvius) foi a pena e Sérlio foi a tinta. Mesmo que tenha sido obra do acaso, aplica-se exactamente ao capítulo da arquitectura de *Da Pintura Antigua*: Holanda serve-se de Vitruvius na forma e de Sérlio no conteúdo.

De igual modo, no conjunto do tratado, a fonte principal não é Vitruvius mas Gauricus. O tratado deste último dá a estrutura real atrás da estrutura declarada vitruviana. Mas, tendo-se apresentado como Vitruvius junto do novo Augusto, D. João III, Francisco de Holanda, que critica os modernos para se afastar do «Arquitecto» romano, não pode confessar tudo o que lhes deve nem a sua relativa ignorância de Vitruvius.

Por essa canonização de Vitruvius Francisco de Holanda mostra o começo do academismo em arquitectura ⁽²³⁾.

A consciência de ser o Diabo

Para lá do seu vitruvianismo, do culto pelo Antigo e pelo corpo, para lá da sua grande segurança e do seu optimismo, detectam-se em Francisco de Holanda, desde a época de *Da Pintura Antigua*, sinais de pessimismo e de inquietação religiosa. Francisco de Holanda parece querer provar que não é o Diabo. A religião e o misticismo ocupam um lugar muito mais importante no seu tratado do que em qualquer outro tratado artístico anterior; está na origem, já o vimos, de numerosas digressões

⁽²³⁾ Como o faz na pintura. Ver Robert Klein, «Francisco de Holanda e os segredos da arte», *Colóquio-Artes*, 11, 1960, pp. 6-9.

relativamente ao plano declarado. Qualquer apologia do corpo e do Antigo implica imediatamente a evocação da vaidade que há no facto de a fazer. Consagra longos passos à justificação do culto da Antiguidade pela religião e à questão das imagens.

O tema de Deus pintor e arquitecto da Máquina do Mundo, a arquitectura suprema, e do Homem, modelo das proporções, evidentemente baseado numa tradição neoplatónica bem firmada, conhece em Holanda um desenvolvimento particular. Ele consagra-lhe o primeiro capítulo do seu tratado e as mais inspiradas imagens da sua crónica do Mundo, *De Aetatibus Mundi Imagines* (Madrid, Biblioteca Nacional), iniciada em 1545. A criação da Máquina do Mundo é representada por um jogo das duas formas elementares, o triângulo e o círculo, rico em evocações neoplatónicas, lulianas e cosmográficas. Mais tarde, em *Da Fábrica*, conceberá o sacrário do Santíssimo Sacramento de acordo com esta imagem da Máquina do Mundo (fol. 32^o) (fig. 8). Tanto o Homem como o mundo são modelos supremos porque são criação de Deus (PA, I, 1). Mas antes de mais, há que recordá-lo, o Homem é aquele esqueleto que emerge lentamente do lodo da terra, sob o olhar de Deus e sob o signo do seu compasso, menos apologia do Homem do que imagem da sua finitude (DAMI, fol. 7 v^o) (24).

Se Holanda consagra um capítulo com desenhos às «simetria e medida da racional criatura, segundo M. Vitruvius» (PA, I, 17, 102), apresenta-nos logo no capítulo seguinte «Da Natumia» «o coitado do homem» desprovido da sua aparência carnal na imagem de Vénus e o Amor, sob a forma de esqueletos, visão que o assombra e que reproduz igualmente no fim de *De Aetatibus Mundi Imagines* (fol. 88 r.^o). Verdadeiro *Memento Mori* em que a mitologia é ridicularizada, a beleza perecível de Vénus é confrontada com a beleza eterna do Anjo do Senhor (DAMI, fol. 87 v^o). É o tema do Amor Sagrado e do Amor Profano e, através dele, chega-se ao da vida activa e da vida contemplativa que está na base do *Auto da Ave Maria*.

Do mesmo modo, ao louvar Roma, Holanda aponta também para a sua queda. Com o triunfo da Fé, a Grécia, Roma e, com elas, a idolatria foram decapitadas (DAMI, fol. 67 v^o). No início das *Antigualhas* (fols. 3 v^o e 4 r.^o), opõe à imagem de *Roma triunfante* a da *Roma desfeita* (25) (fig. 10) com a inscrição «Conhece-te a ti mesmo», verdadeira Vaidade a anunciar o poema contra-reformista de Luca Contile sobre as Sete Maravilhas do mundo. Este díptico de Roma encerra de forma resumida a teoria

(24) DAMI: abreviatura de *De Aetatibus Mundi Imagines*. Ver Sylvie Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1987 (primeiro publicado em francês, «Les De Aetatibus Mundi Imagines de Francisco de Holanda», *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, t. 66, Paris, PUF, 1983, pp. 67-190).

(25) Ver Sylvie Deswarte, «Rome déchue. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda», *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, T. 71, Paris, PUF, 1990, pp. 97-181.

histórica seguida por Holanda: o apogeu das artes no tempo de Augusto e do seu posterior declínio. A única causa é religiosa: a encarnação de Cristo. «Porque eu me atrevo a sustentar que nem antes nem depois estiveram as coisas tanto no seu sumo e perfeição universal, como no tempo de Augusto, em o qual Deus encarnou. E assim mesmo como a santa perfeição o viu ido para o céu, tornou a desandar o caminho por onde viera, e a se ir buscar ao céu, onde estimo que está por manto e cobertura da Virgem Santa Maria» (PA, II, 4, 320). As figuras que voam no céu de *Roma desfeita* seriam como que a evocação da fuga da Perfeição para o Céu, na peugada de Cristo.

Retomando, pois, o tema da Idade de Ouro da Quarta Écloga de Virgílio e as teses dos apologistas cristãos Lactâncio e Eusébio, Holanda, nesta paráfrase do *Convívio* de Dante (IV, v, 7-8, 12...), atribui a Roma um papel providencial, o de preparar o nascimento de Cristo. Nascendo na época romana, Cristo consagrou a ordem do mundo romano. Com esta justificação religiosa da perfeição antiga torna lícita a imitação da Antiguidade. Com esta sacralização do século de Augusto, legitima a canonização de Vitruvius, o grande teórico deste século.

Trata-se de recuperar a arte e a beleza antigas e o culto das imagens, herdado da Antiguidade, em benefício de Deus: «A Santa Madre Igreja [...] grandemente favorece e conserva a spritual pintura [...], mui apartada de toda a superstição e mau rito dos gentios e da idolatria, querendo que n'aquellas mesmas figuras e pinturas em que o demonio era falsamente servido e honrado e sacrificado, n'aquella mesma maneira n'outras mais verdadeiras imagens e pinturas fosse o immortal Deos aplacado e servido e contemplado.» (PA, I, 6, 45-46). Tal recuperação faz-se, ao pé da letra, pela reutilização dos monumentos e imagens antigos para fins cristãos. Assim, Holanda vai propor, no seu projecto para Lisboa, transformar os cipos romanos do santuário do Sol e da Lua, perto de Colares, em bases de cruzes «em louvor e memória do verdadeiro Sol de justiça, Jesus Cristo, e da verdadeira e sempre cheia de graça Santa Maria Nossa Senhora» (*Da Fábrica*, fols. 24 vº e 25) (fig. 11).

Do templo à antiga à cidade da alma ou de como o Diabo se faz cavaleiro

As preocupações religiosas, já tão importantes em *Da Pintura Antigua*, o pessimismo em germe que ali se encontra, irão tomar proporções singulares na vida de Francisco de Holanda. Após a morte dos seus protectores, o infante D. Luís (1555) e o rei D. João III (1557), Holanda assiste a um vasto movimento de reacção contra a teoria e a architectura à antiga. Não recorrem a ele nem para os programas de fortificações nem para a construção das igrejas e dos colégios dos Jesuítas. Face a tal situação, encontra na «vida solitária» uma fonte de consolação. Afirma: «O con-

tentamento e o espírito deste negócio está já de todo arrefecido em mim e perdido, pelo tempo e lugar em que hoje vivo no Monte, tratando doutra Pintura» (*Da Ciência do Desenho*, fol. 34 rº).

Só a chegada ao trono de D. Sebastião desperta nele uma certa esperança e o leva a redigir em 1571 o memorial *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa e Da Ciência do Desenho*, dedicado a este rei. Este memorial não é somente um tratado de arquitectura e de urbanismo, é também um tratado de educação do príncipe: D. Sebastião, o novo Alexandre da Cristandade, deve possuir uma cidade digna de si. É, pois, a causa de Deus que Francisco de Holanda quer servir, em retomar a actividade artística, apesar da aversão que tem em fazê-lo.

Desde a época de *Da Pintura Antigua* o tom mudou. A facúndia, a vivacidade, a juventude orgulhosa deram lugar à amargura, ao pessimismo e ao pietismo. Antes de abordar o tema propriamente dito do memorial, Francisco de Holanda consagra um capítulo inteiro (cap. 2) à cidade da Alma, cuja fortificação, diz ele, é mais importante do que a da cidade material de Lisboa: «por isso deve cada um fazer o que mais lhe releva: que é fortificar e defender a cidade de sua alma, e o reino de seu espírito, guarnecendo e cingindo suas três potências, Memória, Entendimento e Vontade, com o inexpugnável muro da Fé viva e Esperança segura, e Caridade perfeita, sobre a profunda cava da humildade e próprio conhecimento, contra as minas do Mundo, Carne e Demónio; e guardando e velando as portas de seus cinco sentidos, contra a morte que entre por elas, vigiando de contínuo como de atalaia as altas torres da soberba de nosso coração, contra todo o pecado e consentimento de culpa, fortalecendo os bastiões e castelo do espírito e a torre da menagem da nossa mente com o temor e amor de Deus e com o exercício da oração mental» (*Da Fábrica*, fols. 6 rº-vº).

Estamos uma vez mais perante o Castelo da Salvação do *Auto da Ave Maria* com as suas três portas, o Castelo do Cavaleiro aconselhado pela Razão. Holanda, que reconhecemos no Diabo, mudou de fato e de papel. De Diabo teórico passou a eremita. Optou por ser o Cavaleiro do *Auto da Ave Maria*, cavaleiro penitente que vela pela solidez e pela defesa do castelo da sua alma. O exercício da oração mental que estava subjacente à imagem do Castelo da Salvação do *Auto* é aqui directamente evocado. Falar, num memorial de arquitectura, de oração mental é sintomático de uma época dominada pelos Jesuítas, pelos Dominicanos e pelo medo da Inquisição. Tendo passado pela autocensura do seu autor, o *Da Fábrica* não escapou ao traço do censor. De recordar que estamos na época em que o maior humanista português, Damião de Góis, amigo de Erasmo e provavelmente de Dürer, foi culpado de heresia e metido na prisão (1571), onde morre (1574).

Não obstante esta metamorfose, Holanda não deixa de ser «o homem da sua primeira viagem» (R. Klein). Sem o declarar abertamente, continua a identificar-se com Vitruvius. Tal como ele (II, prefácio), apresenta-se ao novo Alexandre como se fosse Dinócrates, o construtor

da cidade de Alexandria (*Da Fábrica*, fol. 3 vº). O modelo supremo continua a ser Roma, com os seus aquedutos, pontes, vias e bastiões. Trata-se, como vimos, não de rejeitar a Antiguidade, mas de a recuperar para o serviço de Deus e de ultrapassá-la. Por detrás da Lisboa pagã há que procurar as suas origens divinas, já que, antes de Ulisses, foi Deus o seu verdadeiro fundador (*ibid.*, fol. 4 vº). Mas não faz qualquer referência a Vitrúvio e à sua teoria das ordens. Subjugado à moda do tempo, insiste mais nos problemas práticos e de fortificação. Menos aplicação de Sérlio e de Vitrúvio, a arquitectura que ele propõe tem um carácter emblemático e edificante. Assim, o seu projecto de capela do Santíssimo Sacramento é uma verdadeira arquitectura figurativa: tem a forma de hóstia e o sacrário a forma de máquina do mundo (figs. 8 e 9). A arquitectura não vale por si mesma, mas pelo conteúdo que exprime.

Pouco depois de ter redigido este memorial, Francisco de Holanda retoma e termina a sua Crónica do Mundo, *De Aetatibus Mundi Imagines*, que é dedicada à nossa Santa Madre Igreja Católica. Às primeiras imagens impregnadas de neoplatonismo sucedem-se imagens piedosas de cariz contra-reformista. É dado um tratamento especial aos grandes modelos da arquitectura bíblica: a Arca de Noé, o Tabernáculo da Lei, o Templo de Jerusalém (fig. 12). Sob a pressão religiosa, o interesse de Holanda deslocou-se das Antiguidades Romanas para as «Antiguidades Judaicas». Mais do que Vitruvius e Sérlio, é agora a Bíblia que ele perscruta para encontrar os números sagrados da arquitectura ditada por Deus. Nisto Holanda integra-se na corrente ibérica, cujo representante supremo é Juan Bautista Villalpando.

O equilíbrio precário que durante muito tempo havia mantido Francisco de Holanda com a Antiguidade e a Religião já não existe. A Religião levou a melhor e deixa agora a sua marca em tudo. O Diabo, nele, abdicou e fica só em cena o piedoso Cavaleiro, todo ocupado na construção do Castelo da Salvação.

O *Auto da Ave Maria* é um documento-chave de um momento charneira na história cultural do Portugal do século XVI. Hoje quase esquecido, trazido de novo à luz por Eugénio Asensio, o seu valor era reconhecido no século XVI, quando é publicado à cabeça de uma recolha de peças teatrais em que figuram três autos de Camões. Revelou-se um documento extraordinário para se apreender e se captar a personalidade de Francisco de Holanda. Nas duas personagens principais do *Auto*, o Diabo teórico vestido à italiana e o piedoso Cavaleiro, foi possível reconhecê-lo em dois momentos diferentes. Nelas se podem ver os dois polos, as duas faces da sua personalidade de artista ibérico, sempre dividido entre as preocupações teóricas e religiosas. A acção do *Auto* parece traçar a história da sua evolução de Diabo a Cavaleiro, de artista teórico, cioso da sua independência dentro da tradição antiga e albertiana, para artista da Contra-Reforma, criando segundo as directivas da Igreja.

De forma mais lata, pode através deste *Auto* seguir-se a história de Portugal na sua evolução e no seu empobrecimento cultural, entre a

época de D. João III e a de D. Sebastião. O *Auto* termina com a visão do arcanjo São Miguel com a balança do Juízo Final, que vence o Diabo. O que importa é estar no melhor prato da balança. É em termos de oposições inconciliáveis que se vive nesta última metade do século XVI, Babilónia ou Sião, vida activa ou vida contemplativa, Diabo ou Cavaleiro.

Francisco de Holanda procurou durante toda a vida conciliar Antiguidade e Religião, coisa ainda possível no tempo de D. João III. Após a morte deste, faz-se Cavaleiro.

ILUSTRAÇÕES

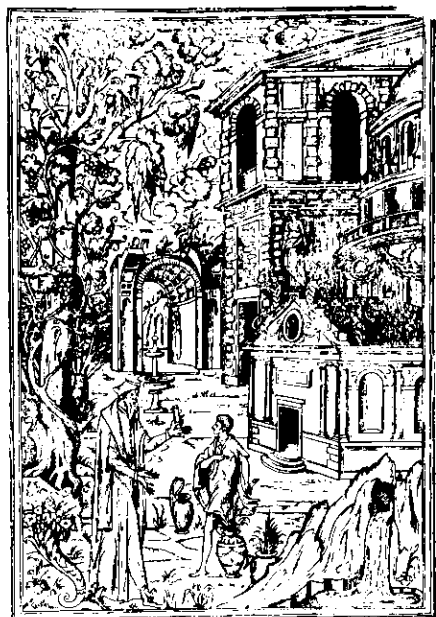


Fig. 1 — Philibert de l'Orme, gravura alegórica do bom arquitecto em frente de um palácio renascentista (em *Le Premier Tome de l'Architecture*, Paris, 1567, fol. 331 r°).

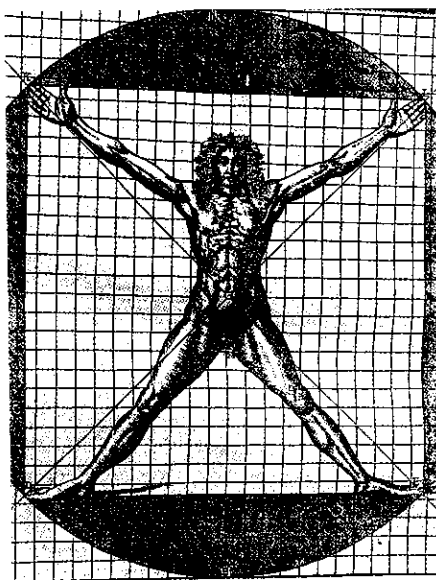
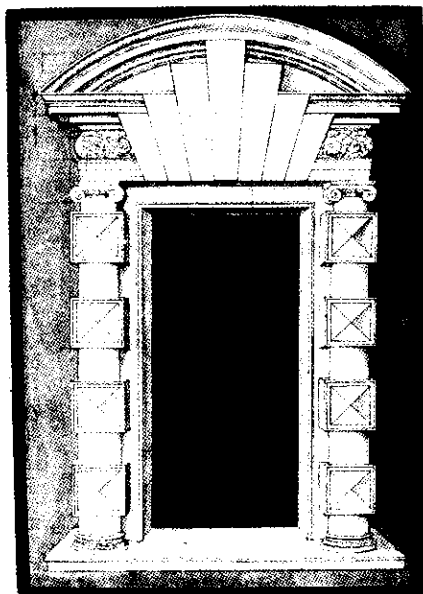
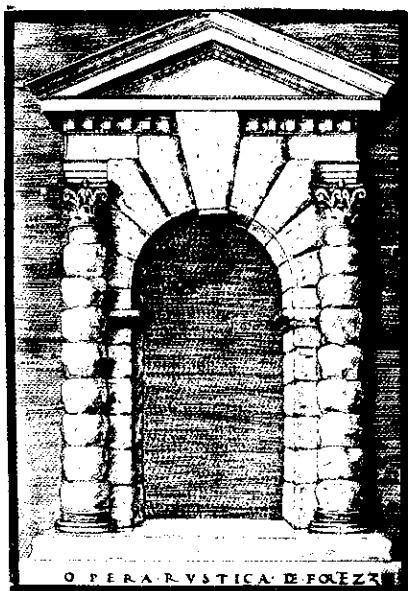


Fig. 2 — O homem vitruviano censurado (em *De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem...* Tradução e comentários por Cesare Cesariano, Como, 1521, fol. XLIX r°, Biblioteca Pública de Évora, Séc. XVI 5131).



Figs. 3 — Modelos de arquitectura, desenhos de Francisco de Holanda das *Antigualhas* (Biblioteca do Escorial): fol. 46 vº: Porta de ordem jónica.



Figs. 4 — Modelos de arquitectura, desenhos de Francisco de Holanda das *Antigualhas* (Biblioteca do Escorial): fol. 47 vº: Porta em *opera rustica*.



Figs. 5 — Modelos de arquitectura,
desenhos de Francisco de Holanda das
Antigualhas (Biblioteca do Escorial): fol.
24^o : Lareira.



Figs. 6 — Modelos de arquitectura,
desenhos de Francisco de Holanda das
Antigualhas (Biblioteca do Escorial): fol.
34^o : Nifeu.



Fig. 7 — Francisco de Holanda, o «Templo de Baco», em Roma (*Antiqua-lhas*, fol. 22^o, Biblioteca do Escorial).

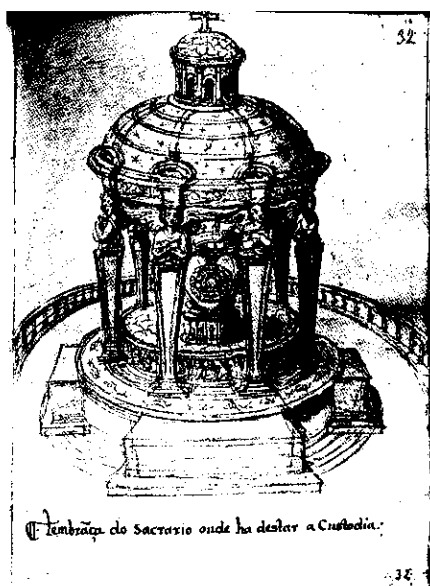


Fig. 8 — Francisco de Holanda, «Lembrança do sacristia onde há-de estar a custódia [do Santíssimo Sacramento]» (*Da Fábrica Que Falece à Cidade de Lisboa*, fol. 32^o, Lisboa, Biblioteca da Ajuda).

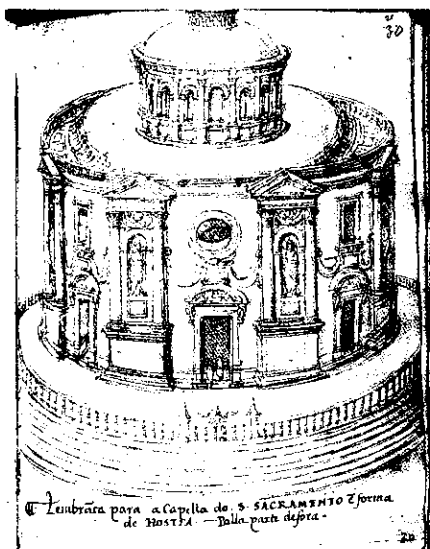


Fig. 9 — Francisco de Holanda,
«Lembrança para a Capela do S. Sacra-
mento em forma de Hóstia» (*Da Fábrica
Que Falece à Cidade de Lisboa*, fol. 30^o,
Lisboa, Biblioteca da Ajuda).



Fig. 10 — Francisco de Holanda,
Roma desfeita (*Antigualhas*, fol. 4^o,
Biblioteca do Escorial).



Fig. 11 — Proposta por Francisco de Holanda de transformação do Santuário do Sol e da Lua na foz do rio Colares em santuário cristão (*Da Fábrica Que Falece á Cidade de Lisboa*, fol. 25^o, Lisboa, Biblioteca da Ajuda).

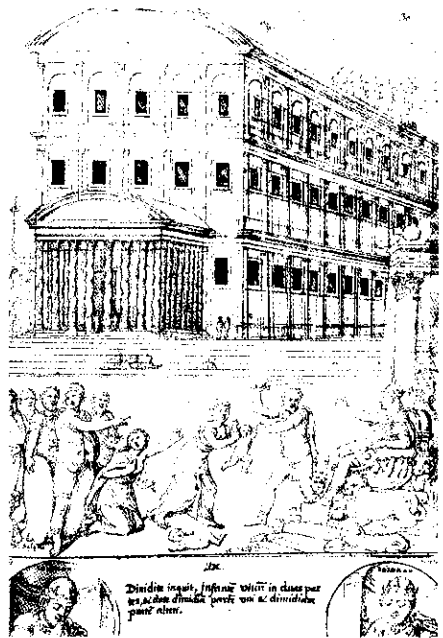


Fig. 12 — Francisco de Holanda, o Templo de Jerusalém [*De Aetatibus Mundi Imagines*, fol. 30^o: «O Juízo de Salomão» (1573, Madrid, Biblioteca Nacional)].

**TOPOI da inanidade e brevidade da vida na fala de Job
do «Breve Sumário da História de Deus» de Gil
Vicente — Símbolos comparativos.**

por

Maria Aliete Galhoz

Não sendo especialista e nem ao menos particular estudiosa da obra Vicentina, mal se ajusta minha presença como interveniente neste Colóquio de predominância especializada. Mas, como o leque de propostas estava aberto à interdisciplinaridade e a enfoques diversificados, acho que é possível colaborar, apresentando uma breve abordagem comparativista de dois motivos de meditação fundamental na condição humana e seguindo um caminho de encontro de símbolos que «encosta» à literatura popular, campo onde se situa a minha área de estudo. Escolhi duas constantes que o homem sonda em si próprio e ao seu redor, sobretudo se em situação de provação: a inanidade de toda a vida e a sua brevidade, para o homem, encontrando na fragilidade, passagem ou caducidade das coisas naturais, uma a uma observadas, os símbolos de seu viver e Destino. Daí que as mesmas metáforas e os mesmos sinais e símbolos sejam imemorialmente repetidos, fruto tornado de uma tradição e cultura, outiva ou de fonte imediata escrita, ou sejam afloramentos reencontrados pela experiência pessoal da provação, a observação do circundante e, ainda, um saber/fazer existencial de potência inspiradora poética.

Vamos apresentar três casos gradativos dos recursos genéticos, chamemos-lhes assim, destas imagens e metáforas da lamentação do homem confrontado com a perda da facilidade (estado seguro e de harmonia) e

a experiência da sorte adversa, a Fortuna, que tudo muda, e a sombra ou proximidade inexorável da morte, pela passagem do tempo, pela vinda da Morte (ameaça da disporia absoluta). Veremos como o tema atrai o mesmo discurso (Lamentação) e o aperta em um feixe de imagens e símiles desdobráveis inumeramente, mas de efeito simbólico sinónimo, reiteração na expressão dolorida da lamentação como género poético e, cremos, também como obsidiante da articulação da dor articulada em palavras.

O primeiro texto é a fala de Job, perdido do seu estado feliz, quando Deus consentiu a Satanás que o tentasse com a maior adversidade, para provar a fidelidade de seu servo, Gil Vicente faz, em parte, paráfrase, no *Auto do Breve Sumário da História de Deus e Diálogo sobre a Ressurreição de Cristo*, moralidade representada em 1527. O excerto vicentino que a seguir citamos situa-se no momento em que, depois de ter recebido a notícia da morte de todos os seus filhos sob os escombros da casa destruída por uma tempestade, toca Satanás a Job e este fica coberto de lepra:

Job. Oh chagado de mi, que esta é outra demanda!
Oh Deus meu! e porque me persegues?
Contra mi perfiás,
sabendo que nada são os meus dias!
Minha alma s'enoja já de minha vida,
e como a sera é minha partida.
Senhor, meu Senhor! porque te desvias
de tua guarida?

Responde-me, quantas maldades te fiz?
Ou quantas treições obrei contra ti?
Porque assim escondes a face de mi,
como meu contrário, sendo meu juiz?
Contra a folha prove,
que ligeiramente o vento revolve
mostras as forças que tu tens contigo?
Porque te puseste contrário comigo?
Que a tua bondade me escusa e absolve
de ser teu imigo.
Senhor, homem de mulher nascido
muito breve tempo vive miserando,
e como flor se vai acabando,
e como a sombra será consumido.
Pois porque, Senhor,
estimas tu cousa de baixo valor
pera trazê-lo a juízo contigo?
E quem me darás que seja comigo
em o Inferno por meu guardador
e por meu abrigo?

e, saltando o discurso da nova prosperidade do fiel Job, interpelando, mas pondo sua confiança pertinaz no apelo à Misericórdia de seu Deus,

Gil Vicente apresenta o Tempo avisando-o do fim da sua vida (no relógio em que a foi contando) e a Morte (a primeira paridura nascida do pecado de Adão e Eva comendo do fruto proibido do Paraíso) se lhe chega:

Mor. Vinde cá, bom homem, que esta é dor maior.

Job. *Memento mei*, Deus Senhor,
porque vento é a minha vida.
Apressa-te muito asinha,
favorece meu temor,
e a minha alma encaminha.
Peccante me quotidie,
et non me poenitentem,
meus espíritos já não sentem;
timor mortis, conturbas me.
Ubi fugiam, que farei?
circumdederunt me dolores:
Ajuda-me, Rei dos senhores,
não te alembre que pequei,
esqueçam-te meus erros.

Manus tua fecerunt me,
oh! não me desfaças ora;
acorre-me, Senhor, agora,
que a minha vida ida é,
e a morte é de mi senhora.

Estes passos são inspirados directamente da Bíblia (*Livro de Job*) ou da liturgia do «Ofício dos Defuntos». Para o caso dos *topoi* que nos ocupam particularmente, inanidade e brevidade da vida, e que fizemos notar na citação, lida atrás, de Gil Vicente, só nos interessam as similares metáforas bíblicas de que mais se aproximam. Assim, em *Job* 13, 25, «Queres, então, assustar uma folha levada pelo vento e perseguir uma folha ressequida?» e em *Job* 14, 1, «O homem nascido de mulher vive pouco tempo e está cheio de muitas misérias, 2, É como uma flor que germina e logo fenece, uma sombra que logo foge sem parar. [...] 7, Por que para uma árvore há uma esperança; cortada, pode ainda reverdecer e deitar novos rebentos. 8, Se a sua raiz tiver envelhecido na terra, e o seu tronco estiver morto no solo, 9, ao contacto com a água reverdecerá e deitará ramos como uma jovem planta. 10, Mas o homem, se morrer, acaba. O mortal expira e onde está ele?»

Paralelo é o *Salmo* (de lamentação) 39, de David:

39,6, «Eis que fizestes meus dias de uns tantos palmos, a minha existência perante ti é como um nada; cada um não é mais do que um sopro.

7, Cada homem passa como uma simples sombra: e em vão se agita; [...]»

Ou, ainda, também de lamentação o *Salmo 90*, «de Moisés, homem de Deus»:

90, 4, «Mil anos, diante de Vós,
São como o dia de ontem que já passou,
ou como uma vigília da noite.
5, Vós os arrebatais e são como um sonho da manhã
ou como a erva que nasce,
viceja pela manhã e verdeja,
mas, à tarde, está murcha e seca.»

Outro texto é de João de Deus, 1830-1896, poeta nascido no Algarve e de formação coimbrã, que surgiu para as letras no tempo em que declinava o crédito na escola ultra-romântica. É um lírico muito particular na inspiração, entre erótico, meditativo e satírico, saudado pelos seus contemporâneos (Antero, Teófilo Braga, por exemplo) como de rara sensibilidade e maestria. Numa das suas melhores composições, a elegia *A vida*, escrita na provação (e privação) sofrida com a morte da mulher amada, João de Deus explora também os *topoi* existenciais e de palavra que advêm de tal situação de perda, de passagem do bem para o mal no estatuto humano da vida: a inanidade e brevidade desta. O texto é curiosamente compósito, elaborado com diferentes teores de estâncias e de métricas, conforme a evocação, a súplica, a imprecação, a lamentação, a meditação, novamente a lamentação/dúvida, com que termina. São 211 versos, tentativa já de fôlego longo. A meio da composição surge um poemeto, lamento e meditação, de duas estâncias de 11 versos, sistema pouco corrente, rimado, heptassilábico. É um desdobrar reiterativo destas imagens de que vimos apontando o afloramento e insistência. Citamos:

A vida é o dia de hoje,
A vida é ai que mal soa,
A vida é sombra que foge,
A vida é nuvem que voa:
A vida é sonho tão leve
Que se desfaz como a neve
É como o fumo se esvai:
A vida dura um momento,
Mais leve que o pensamento
A vida leva-a o vento,
A vida é folha que cai!
A vida é flor na corrente,
A vida é sopro suave,
A vida é estrela cadente,
Voa mais leve que a ave:
Nuvem que o vento nos ares,
Onda que o vento nos mares,
Uma após outra lançou,
A vida pena caída
Da asa de ave ferida
De vale em vale impedida
A vida o vento a levou!

Campo de Flores (p. 176)

A génese longínqua destas imagens, também neste caso, é a cultura, mais infusa ou mais clara, judeo-cristã que baseia a nossa civilização ocidental na sua pregnância religiosa. Directamente não talvez do *Livro de Job* mas seguramente dos «Salmos» — João de Deus é tradutor poético de alguns — publicados em *Campo de Flores*, pelos cuidados de Teófilo Braga, em 1893, e que reúne a sua obra poética completa. A expressão dada por João de Deus é como que cumulativa, uma sùmula do que carreámos exemplificativamente até aqui. A similitude é flagrante e clara sem que precise chamar a atenção para ela.

O terceiro exemplo, o último deste breve apontamento, vem já não de literatura encostando à tradição (Gil Vicente), nem de um autor de certo modo tradicionalista (João de Deus), mas de um poeta popular brasileiro, do estado de Goiás, no Centro/Oeste do país. Na grande crise mundial económica de 1929, muitos fazendeiros viram-se obrigados a abandonar suas terras por não as poderem manter e a irem procurar trabalho como assalariados. Numa situação de provação similar à primeira parte da provação de Job, um fazendeiro, retirado de um estado de fruição harmoniosa da vida, experimenta a situação do sofrimento da privação e do abandono de Sorte (Deus?) e expressa-o em um poema de cinco estâncias heptassilábicas e longas (duas de 14 versos e três de 18) extremamente inspiradas. Citamos:

SOFRIMENTO

Camilo Gomes da Silva — Béla Vista

Quiz fechar com ésta chave de ouro o quadro dos sofrimentos acrescidos pela angustiosa crise, que teve seu ápice no ano de 29.

Como poesia subjectiva, reflecte o estado de alma do pobre camponês, que naquela ocasião perdeu fazenda, gado, tudo. Trabalhando hoje de agregado. Na voz angustiada de Camilo, quantos não clamam?...

1

Eu inventei éssa moda
Nu principiu dessi anu,
Só afim de reclamá
Us trabaiu qui tô passanu.
Eu comparei a minha vida
Cum passu qui vai vuanu
Disquiliba i vai abaxu
Dêxa apena i vai andanu.
Tô cumo um reberão
Quanu as agua vai secanu.
Tô cumo um arvorêdu
Quanu vai si disfoianu.
Parecenu uma fumaça
Quanu u ventu vai levanu.

2

Minha vida têm sidu éssa
 Di certu tempu pra cá,
 Eu quêru vivê alegui
 Tristeza não qué dêxá,
 Um vivê cumo esse meu
 Níngueim quêra desejá,
 Um dia eu tem aligria
 Quatro cincü é pra chorá.
 Eu suspiru noiti e dia
 Meis e anu sem pará,
 Vida tristi cumo a minha
 Nesti mundo até num ha.
 Vivu nu mundo em balançu
 Cumo uma pêna nu á.

3

Tristi coisa é uma sorti
 Quanu, vai pra não vortá,
 E' mesmo qui um pingu dagua
 Quanu cai nu mei du má.
 E'sta minha vida tristi
 Pensu éla todo dia,
 Dessa manêra qui eu vivu
 Não possu tê aligria,
 Nu tempu da minha infança
 A sorte favorecia,
 Eu éra munto estimadu
 In toda parti qui eu ia.
 A bôa sorti qui eu tinha
 Eu achei que não perdia,
 A genti perdenu a sorti
 Perdi toda a garantia
 Sentimental si matassi
 Éra certu qui eu murria.

4

Um vivê cumu esti meu
 Pareci uma confusão,
 Tem um dia di aligria
 Quattru cincü de paxão,
 Eu suspiru noiti e dia
 Sem achá consolação.
 Vida tristi cumo a minha
 Nem num tem conparação,
 Fui nascidu fui criadu
 Na maió istimação,
 Pra hoji sê indesejadu
 Sofrenu judiação,

Ainda vivu nesti mundu
 Pru qui tem upinião.
 Eu façu coração duru
 Pra não dá di amostração,
 Tem hora qui eu ca dô suspiru
 Qui lagrima pinga no chão.

5

Vou mimbóra dessa terra
 Pra ondi eu nem num sei,
 Si a minha sorti vortá
 Algum diaeu vortarei.
 Tem hora que eu ficu triste
 Co us trabaiu qui já passei.
 Nu mesmu tempu eu consolu
 Argum prazê eu gozei:
 — Adeus campina di flô,
 Fazenda ondi eu morei.
 Adeus soudadi duída,
 Coração qui eu ameí!
 Do meu tempu eu alembrei,
 Vou cantar essa moda,
 Quanu nois rivé ôsente
 Qui sôdadi eu num terei!
 E' muitas lagrimas duída
 Qui pra vóis eu já chorei!

José A. Teixeira, *Folklore Goiano*, pp. 165-168.

A leitura desta composição, «sofrimento», de Camilo Gomes da Silva, foi um pouco extensa, mas, cremos, recompensadora. Os *topoi* de que vimos analisando a presença são aqui a constante, se bem que a sua tônica esteja posta na mudança (sinal de inanidade) do estado anterior (eufórico) para um presente adverso e de má ventura (disporia). O encontro das imagens tem a mesma essencialidade comparativa dos textos e fontes anteriormente analisados. Camilo Gomes da Silva era um camponês apenas rudimentarmente alfabetizado, talvez quase autodidacta, escrevendo seu poema de uma maneira fónica. Onde a origem genética de suas belas e harmonizadas imagens, onde a sabedoria de uma propriedade entre seu tema e sua expressão? Expressionismo, sem dúvida, sugerido pela fundura da emoção perante a realidade vivencial, mas, igualmente, os fundamentos de um saber poético (seu fazer, suas regras) bem como integração numa cultura estruturadamente rica. As comunidades rurais de raiz ancestral assentam sua base cultural numa tradição antiga veiculada oralmente de geração em geração e transportada a novos lugares em caso de disseminação (o caso das viagens marítimas dos portugueses) em que a aculturação descaracterizadora (e acelerada do nosso tempo) não se deu. Valores, regras, conhecimento sapiencial, cultura religiosa e literatura transmissível mantêm-se como os garantes da continuação da comunidade. No aspecto que vimos

observando era uma componente existencial/religiosa que estava mais afluoradamente em relevância, claros em Gil Vicente os tropos religiosos, difusos em João de Deus, talvez vagos e infusos em Camilo Gomes da Silva, que os reencontra, intuitivamente, da sua bagagem cultural assimilada e nos «exemplos» do seu mundo circundante. Cremos, no entanto, que os símiles em todas as fontes citadas são legíveis na sua superfície, fundem-se nos mesmos arquétipos de profundidade e produzem como situação existencial, comoção (piedade e lição) e como género literário (lamentação), emoção estética por obras de arte que são.

Lisboa, Setembro/Outubro de 1988.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- *Bíblia Sagrada*. Versão portuguesa preparada a partir dos textos originais pelos Rev. Padres Capuchinhos. Revisão e actualização das introduções, livros principais, notas e índices, levadas a efeito por uma equipa de peritos formados pelo Instituto Bíblico de Roma. Lisboa, Editorial Verbo, 1976.
- *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega, Brasileira*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, Porto, Ed. Livraria Figueirinhas, 1971, 2 vol. [Verbetes para «João de Deus», «Teatro Popular Português» e «Gil Vicente».]
- DEUS, João de, *Campo de Flores — Poesias Líricas Completas*; coordenadas, sob as vistas do autor, por Teófilo Braga. Porto, Lello & Irmão Editores (1893), 1981.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Roma, Edizione dell Ateneo, 1969.
- *Teatro Popular Português*, coligido por J. Leite de Vasconcellos, coordenação e notas de A. Machado Guerreiro. *Acta Universitatis Conimbrigensis* — Por Ordem da Universidade, 1976. (I-Religioso).
- Teixeira, José A., *Folklore Goiano — Cancioneiro. Lendas. Superstições*, São Paulo, Companhia Editoria Nacional, 1941.
- VICENTE, Gil *Obras Completas*, com prefácio e notas do Prof. Marques Braga. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, volume II.

A Árvore de Jessé e a canção final do *Auto da Feira*

por

Padre Mário Martins, S. J.

«Brotará uma vara do tronco de Jessé, e um rebento brotará das suas raízes»

(Isaías, XI, 1)

Não queremos perder-nos em vão nos caminhos longos e por vezes obscuros das interpretações bíblicas. Basta lembrar ao leitor que Jessé era pai de David e nele entroncava, por consequência, a genealogia humana de Cristo. Por isso, o versículo de Isaías acima citado ecoa na História como uma pancada de gongo e as multidões, a caminho da conversão e da fé em Jesus, gritavam dizendo: «Hossana ao Filho de David!» (*Mateus*, XXI, 9). *Filho*, quer dizer descendente.

Cristo, segundo Isaías, viria a desabrochar no final de tudo e seria a flor suprema desta linhagem marcada por Deus, linhagem a que deram o nome de Árvore de Jessé. E este quem era, no começo? Um homem de rebanhos, mas sem grande poderio, a quem o seu filho David pôs ao abrigo entre os Moabitas para Saúl não lhe fazer mal.

Contudo, as figuras da Árvore de Jessé representadas nos Livros de Horas, missais e breviários manuscritos e impressos, ou então nos vitrais e na arquitectura (como na Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, do século XIV), encheram de fama a pessoa algo apagada de Jessé. E a igreja explica, por vezes: «Nos virgam de radice Jesse sanctam Mariam Virginem intelligimus». Nós, pela vara do tronco de Jessé, entendemos a Virgem Maria. Foi uma coisa, não dizemos em evolução, mas, sim, em desenvolvimento, pois a Virgem não figurava nas primei-

ras árvores. Em geral, supunha-se. E Gil Vicente prescinde dos ramos mais antigos, ou melhor, resume-os em pensamento e diz, fixando-se na ponta mais alta da Árvore de Jessé: Em Belém, «naceo a rosa do rosal». Quer dizer que em Belém nasceu o Menino Jesus (flor e rosa) do *rosal*. Ou da roseira, que foi a Virgem Maria. Não do roseiral!

Antes de voltarmos à Árvore de Jessé, no seu conjunto e acabamento, lembramos que o mesmo fenómeno do *Auto da Feira* se verifica no *Livro de José de Arimateia*, cujo original francês, da *Vulgata* arturiana, se intitula *Lestoire del Saint Graal*. Começemos pelo *Livro de José de Arimateia*, em medievo-português, por estar mais perto de nós e ser fiel à substância da narrativa da *Vulgata*.

Lemos ali, com efeito, que, ao chegar à Grã-Bretanha, o Bispo Josefes, filho de José de Arimateia, pôs-se a explicar a religião cristão ao duque Gaanor recordando-lhe um facto da sua infância, quando ele, Gaanor, não passava de um pastorito de vacas. Era pelo mês de Maio. Gaanor sentara-se no campo, à sombra de uma roseira, alta que era maravilha. À medida que olhava, parecia-lhe que a roseira nascia de um lírio e estava coberta de rosas. Do lírio saía água vermelha espessa que regava a roseira (lá vem *rosal*, fixemo-nos bem!) e as rosas caíam estragadas no chão. Quando, porém, todas elas tombaram, nasceu uma rosa tão bela e vermelha que nunca até ali vira Gaanor outra igual.

Durou nove dias a rosa, cada vez maior e mais bonita. Todos os dias ia o rapazito olhar para ela. No entanto, a rosa «numca se abryo», antes permaneceu fechada e junta, como «pedra precioza redomda». Ao fim dos nove dias chegou Gaanor à roseira. Na coxa, tinha ele uma ferida de porco-montês e mal podia andar. À hora do meio-dia começou o pastor a contemplar a sua rosa, agora cem vezes mais vermelha e maior do que as outras. Estando assim, sem saber como, viu sair da rosa uma «cousa» desconhecida. Tinha ela, contudo, «forma de homem» e sabes tu bem que «ha rosa nom se abryo», antes ficou fechada. Quis uma serpente devorar a «fegura» que da rosa saía. Porém, ficou vencida pelo homem que nasceu da rosa. Quanto ao vencedor (isto é, Cristo, filho da Virgem Maria), dirigiu-se ao lírio, apanhou as flores caídas da roseira e levou-as consigo. Espantado, começou Gaanor a beijar o pé do botão de rosa e sentiu-se logo bom da ferida. Porém quando quis abrir o botão, desceu do Céu um homem de fogo, tirou-lhe num instante a flor e disse-lhe que não podia ficar com o símbolo da Virgem Maria, pois ele Gaanor, era pagão⁽¹⁾.

Que vasta alegoria! Contudo, não é preciso demorar-nos no seu paralelismo com a árvore de Jessé, tendo a haste do botão de rosa e Menino Jesus (a tal *fegura*) como parte principal e dominante. O lírio significava

(1) O *Livro de José de Arimateia*, ed. Hare Carter Chapel Hill, 1967, pp. 299-302, com a interpretação da visão ou sonho de Gaanor. Para o original francês, cf. *Lestoire del Saint Graal*, Vulgata-Sommer, Washington, 1909, t. 1, pp. 220-225.

a mãe Eva, a água vermelha, que estragava as rosas, representava o pecado original, as rosas caídas eram os profetas da Antiga Lei e a «verdadeira roza» ainda em botão figurava a Virgem Maria que nos salvou (e a todas as rosas caídas!) por meio do seu Filho. Mas ela continuou em botão. Sempre Virgem.

O pensamento da Árvore de Jessé, além da pregação e das artes plásticas, como veremos em Guimarães, invadiu a literatura medieval na sua forma essencial. Gonzalo de Berceo (f. 1246) deixou estes versos, na introdução aos *Milagros de Nuestra Señora*:

El rosenor, que canta por fina maestria,
Siquiere la calandria que faz grand melodia,
Mucho cantó mejor el varon Ysaya,
E los otros prophetas, onrrada compania.

Isto é: Todos cantam os teus louvores, Senhora, entre eles o rouxinol de tão fino saber, ou então a calhandra, cuja melodia é tão grande. Porém, foi o varão Isaías que melhor entou os teus louvores, ele e outros profetas!

Alguns anos depois de Gonzalo de Berceo, mas ainda no século XIII, surgem as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio, e nelas saltam aos olhos alusões rápidas a Jessé e à árvore genealógica que dele saía. Alusões rápidas, mas substanciais, todas em louvor da Virgem Maria:

*Virga de Jessé
quem te soubesse
loar como mereces*

Assim reza o refrém da cantiga 20 (ed. W. Mettmann, Universidade de Coimbra). E na cantiga 31: «Desto mostrou un miragre, a que é chamada Virga/de Jessé, na ssa eigreja».

Finalmente, aparece uma quadra ainda mais expressiva, na cantiga 411:

E daquestra naçença falou muit'Ysaya,
e prophetando disse que arvor sayria
ben de rayz de Jessé, e que tal fror faria
que do Sant'Espirito de Deus fosse morada.

Gonzalo Berceo pensava no texto citado de Isaías e nessa Árvore de Jessé, desenhada em tantos manuscritos. A partir do século XII, figuram em geral doze pessoas representadas, cada qual no seu ramo. Às vezes, só duas, por falta de espaço. E desde o século XV, a partir dos breviários e Livros de Horas impressos, surgem com maior frequência essas belas árvores de vergôntes sobrenaturais, tendo na alta ponta extrema a Virgem Maria, num cálice de flor (o tal botão de rosa), e o Menino Jesus ao colo.

Para dar exemplo, basta abrir as *Horas de Nossa Senhora Segundo o Costume Romão*, livro impresso em português, na capital da França, «visto e enmendado per o reverendo frei Johã Claro» e «Luis Fernandez outrosi portuges, estudante e artes, criado da rainha de Portugal dona Lyanor», tudo isto nas oficinas de «Narciscus (*sic*) Brun», aos «Xiiij dias do mes d'fivreiro, Era do Senhor d'mil e quinhentos annos». Pois bem, na folha 11 v.º (cf. fig. 1) podemos contemplar uma linda Árvore de Jessé, com este (Jessé) a dormir deitado ao fundo e, nos ramos, as doze personagens de sangue real, a preceder a Virgem Maria. Melhor do que o rouxinol ou a calhandra, cantavam eles os seus louvores, pois eram da sua linhagem. E a Virgem Maria ergue-se ao alto, num cálice de flor, cercada de luz e com o Menino Jesus ao colo. Eis a Árvore de Jessé completa. Vem tal gravura logo antes de «muy sancta e devota oração daa empardeada» (2). Por um lado, as suas figuras profetizam existencialmente, se nos permitem a expressão, a vinda do Salvador, cada vez mais próximo. Vemos, por simples olhar, chegar a Virgem Maria e o Menino Jesus.

No campo da arquitectura medieval portuguesa, António de Azevedo refere-se amplamente «à janela que, no final da Idade Média, serviu de rosácea à igreja gótica de Santa Maria de Guimarães, e cujo vão se encontra agora lamentavelmente tapado com a grosseira parede de granito, na qual se abrem quatro óculos sem nenhum estilo». É o ilustre membro da Academia Nacional de Belas-Artes ajunta, mais abaixo: «Supomos, finalmente, ninguém ter ainda tratado a fundo da velha janela gótica, que tanto nos tem preocupado desde o dia em que topámos uma interessante estátua de Jessé no coro, num local inacessível e escuro, escondida pela emaranhada complicação da mecânica do órgão».

É uma figura gótica do século XIV e faz-nos lembrar certas esculturas de Chartres. «Está deitada a dormir, a cabeça sobre um coxim bordado, esculpida na pedra de calcáreo que serve de peitoril». E António de Azevedo conclui (e nós verificámo-lo, depois, com os próprios olhos): «Era, pois, a Árvore de Jessé, coroada pela Virgem, que rendilhava a janela hoje sordidamente emparedada com perpianos de granito» (3).

Ora bem, no caso de Gil Vicente ser natural de Guimarães, bem poderia ter visto esta grande Árvore de Jessé. Porém não julgamos ser preciso tanto. Havia-as, bem gravadas, nos Livros de Horas do seu tempo. E em Lisboa, bem perto dele, morava a rainha D. Leonor, mulher de D. João II. E no breviário dela, por exemplo, actualmente

(2) Destas horas só conhecemos um exemplar único, actualmente nos Estados Unidos, mas de que possuímos a fotocópia.

(3) António de Azevedo, *Santa Maria de Guimarães*, Guimarães, 1956, pp. 7, 8, 11, etc..

nos Estados Unidos ⁽⁴⁾, lá vemos, na fl. 382 vº, a árvore genealógica de Cristo, com Jessé deitado a dormir ao fundo, tudo a emoldurar o quadro da Anunciação.

Neste ambiente das Árvores de Jessé, expressas na Bíblia, na liturgia a anunciar o Natal, nos versos dos poetas, nas miniaturas e gravuras dos Livros de Horas e breviários, assim como na arquitectura das igrejas, Gil Vicente movia-se à vontade e podia sintetizar a constante permanência na Árvore de Jessé em expressões breves e musicais. Ele sabia o que pensavam as moças cantoras e o público que assistia às matinas do Natal. Pensavam na *Flor* (o Menino Jesus) que iria nascer em breva da *Roseira* ou *Rosal* (a Virgem Maria):

Alevantanse todas (as moças) e, ordenadas em folia, cantarão a cantiga seguinte, com que se despedirão.

Cantiga. Primeyro coro.

Blanca estais colorada,
Virgem sagrada.

Em Belém, vila do amor,
da rosa naceo a flor,
Virgem sagrada.

Segundo coro

Em Belém, vila do amor,
naceo a rosa do rosál,
Virgem sagrada.

Primeyro coro

Da rosa naceo a flor,
pera nosso salvador
Virgem sagrada.

Segundo coro

Naceo a rosa do rosál,
Deos e homem natural,
Virgem sagrada.

Nesta cantiga final do *Auto da Feira*, inspirada na Árvore de Jessé, adquire o alto da vergõntea (com o botão de rosa e o Menino que dela

⁽⁴⁾ Cf. Mário Martins, «O Breviário Franciscano da Rainha D.^a Leonor», em *Bro-téria*, Lisboa, 1961, t. 72, pp. 510-522.

nasce) a sua forma perfeita e final. Botão de rosa, porque sempre Virgem foi Nossa Senhora. E o Menino dela nascido naquela noite vicentina do Natal era o Salvador do Mundo, descendente da alta linhagem de David, filho de Jessé. Era ele a Flor que nasceu da Rosa. Ou, então, rosal ou roseira, se nos fixarmos na vergôntea esquemática da Árvore de Jessé. Foi isto o que já vimos no *Livro de José de Arimateia* ^(?), versão essa bem enraizada no *rosier* do francês original.



(?) *Livro de José de Arimateia*, ed. cit., p. 299.

O parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente — algumas reflexões

por

Maria José Palla

Eu sonhava que era tolo
po-lo Céu de Deos sonhava
olhai, então, eu chorava

Auto da Fama ⁽¹⁾

O propósito deste breve trabalho foi apenas o de encontrar temas e ideias para futuramente elaborarmos um estudo mais aprofundado.

1 — Entre 1521 e 1536 (data presumível da sua morte) Gil Vicente escreveu várias peças de teatro, nas quais aparece o Parvo ⁽²⁾. Parvo, do latim *parvus*, é uma figura ligada à Natureza e à Terra, a um estado de mãe civilização, perto do rústico e do homem selvagem. Nos autos esta personagem é muitas vezes anunciada por uma didascália, o que lhe confere um significado particular. Ao indicar a sua entrada quererá Gil

⁽¹⁾ Cf. Gil Vicente, *Compilaçam*, reimpressão fac-similada da edição de 1526, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928, vv. 104-106, que constitui a obra de referência utilizada neste trabalho. Para o *Auto da Barca do Inferno* consultámos a edição de I. S. Révah (v. *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*. 1 — *Édition critique du premier Auto das Barcas*, ed. I. S. Révah, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1951, vol. 1) e para o *Auto da Festa* a edição do conde de Sabugosa (*Auto da Festa*, com uma explicação prévia pelo conde de Sabugosa, Lisboa, 1909).

⁽²⁾ Obras vicentinas em que aparece a figura do Parvo: *Velho da Horta* (1512), *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Frágua de Amor* (1524), *Nau de Amores* (1527), *Auto da Fama* (1510) e *Floresta de Enganos* (1536).

Vicente dizer que entra em cena um actor com todas as características tradicionais e identificável pelo seu aspecto?

Gil Vicente não escreveu *soties*, mas parece que o *Parvo* é a consequência directa do *Sot*, ou do *Fou* medieval francês, e ele também se chama *Joane*. Esta figura teve um papel primordial no teatro europeu da Idade Média, nomeadamente nas *soties*. Estas peças representavam-se em França por ocasião do Carnaval: em Paris e em Rouen, cidades onde as feiras tinham um papel muito relevante.

A primeira *sotie* conhecida, *Le Jeu de la Feuillée* (século XIII), já introduzira o *Sot*, mas é sobretudo durante os séculos XIV, XV e princípios do século XVI que este género dramático se torna popular em França. A mais célebre é *Le Jeu du Prince des Sots*, de Pierre Gringoire, representada nas Halles em 1511.

O *Sot* e o *Parvo* estão intimamente ligados às festas saturnais romanas, ao Carnaval, à Festa dos Loucos, dos Inocentes e do Burro, onde tudo se passava às avessas durante um tempo limitado, numa função de catarsis. Após a desordem seguia-se a ordem. Tais manifestações foram analisadas por M. Backtine no seu livro sobre Rabelais⁽³⁾. A influência destas festas saturnais romanas e do Carnaval em alguns aspectos da obra de mestre Gil foi estudada, entre outros, por Paul Teyssier⁽⁴⁾ e pelas autoras do *Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*⁽⁵⁾.

O *Sot* francês é bem caracterizado fisicamente. De início, aparecia de túnica cinzenta e, mais tarde, a partir do século XV, com túnica bicolor, especialmente verde e amarela, cores da loucura, guizos nos braços, nas pernas e na cabeça, crâneo rapado (como os verdadeiros loucos), gorro com orelhas de burro ou em forma de funil. O rosto apresentava-se frequentemente enfarinhado ou coberto por uma máscara.

Durante o fim da Idade Média e inícios do Renascimento, a maneira de interpretar este papel tinha as suas regras: entrada acrobática, por vezes barulhenta, campainhas, contorsões e danças. A figura do *Sot*, que também poderia aparecer a cantar (como em várias peças de mestre Gil), era acompanhada por um clima de alvoroço.

Esta personagem está pois em geral, associada ao barulho e constitui um corpo sonoro, como o vilão, se bem que por razões diferentes. Por exemplo, *Pêro Marques* apresenta-se em cena tangendo a chocalhada. O chocalho do rústico está ligado à metáfora do riso e aproxima-o dos animais. A desorganização sonora é o oposto da música e representa o

(3) V. Mickaël Backtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

(4) V. Paul Teyssier, *Vida e Obra de Gil Vicente*, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve, 1982, pp. 162-173.

(5) Cf. Maria Teles, Maria Leonor Cruz, S. Marta Pinheiro, *Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*, Lisboa, GEC Publicações, 1984.

desatino ⁽⁶⁾. É o caos *versus* a organização. Martine Bigeard diz-nos que o *Parvo* no teatro espanhol se faz anunciar por muito ruído e chega ao palco com grande agitação ⁽⁷⁾, o que constitui uma constante do teatro europeu durante a Idade Média.

Pensamos que o *Parvo* vicentino tem ainda outras fontes: uma literatura renascentista ligada à loucura, como a *Nave dos Loucos*, de Brandt, publicada em Bâle no dia de Carnaval de 1494 (cf. fig. 1), e o *Elogio da Loucura*, de Erasmo, de 1509. E poderíamos ainda acrescentar uma fonte plástica, ligada ao mundo de Bosch (cf. *Nave dos Loucos*, do Louvre). Na obra de Brandt representa-se um mundo maniqueísta. «Deus nada tem a ver com o Diabo», diz-nos este autor. Todo o livro de Brandt assenta na oposição permanente entre o mundo da luz e da razão e o mundo das trevas. O Louco é aquele que se afasta de Deus e da sua lei, movendo-se num mundo de aparências. É aquele que se extravia do bom caminho e que, recusando a religião cristã, se torna por vezes no Anti-Cristo. (cf. fig. 2). Esta obra é um mostruário de vícios, onde se criticam os defeitos de uma humanidade que esqueceu os seus deveres religiosos. Os loucos apresentam-se acompanhados dos seus emblemas, símbolos das várias profissões — tesoura, machado, serra, etc. A *Nave dos Loucos* teve grande divulgação em toda a Europa, quase tanto como a Bíblia, e em 1498 já existia uma versão francesa.

O *Elogio* teve também grande aceitação logo após ter sido publicado. Escrito em latim, retoma o tema das festas populares que Brandt desconheceu. Para Erasmo a loucura é uma fonte de criação e de energia vital. Cultivar a loucura é libertar o homem para o divertimento e o riso, é privilegiar a festa. Pela boca do louco é dita a verdade. A religião de Cristo destina-se aos simples e ao povo e não aos eruditos e letrados. Com a *Nave* é um mundo que termina e com *Elogio* um outro recomeça. De um lado a predestinação e do outro a responsabilidade. Pensamos que Gil Vicente teria conhecido estas duas obras. Encontramos duas possíveis alusões à *Nave dos Loucos*, a primeira no *Auto da Barca do Inferno*, quando o *Parvo* pergunta ao *Diabo* se o barco dele é o dos tolos e este lhe responde afirmativamente:

Diabo	<i>Quem é?</i>
Parvo	<i>Eu sou</i>
	<i>E essa naviarra vossa?</i>
Diabo	<i>De quem?</i>
Parvo	<i>Dos tolos.</i>
Diabo	<i>Vossa.</i>
	<i>Entrai.</i>

⁽⁶⁾ Existe uma dança, a *folia*, de origem portuguesa, que representa a loucura musical. Há uma associação directa entre a folia musical e o conceito de desatino. Numa gravura da *Narrenschiff* encontramos uma alegoria da música como fonte de volúpia personificada por uma mulher nua, símbolo de loucura e pecado.

⁽⁷⁾ In *La Folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, 1972, pp. 83-87.

A segunda, na *Nau de Amores* (1527), no momento em que o *Parvo* chama ao Frade:

Parvo *Oh! e vos sois Parvo, Frade!*

2 — Uma questão importante é a de saber em que medida existe um «mundo às avessas» na obra de Gil Vicente. O *mundus inversus* é um tópico fundamental, arquetípico e mítico, território da memória e do imaginário. A inversão do mundo existe desde a Antiguidade e alcançou grande importância durante a Idade Média, especialmente no período carnavalesco. Do contraste entre o mundo «direito» e o «mundo às avessas» nasce a visão crítica do mundo. Ao examinarmos as representações plásticas do «mundo às avessas» logo notamos a frequência de recorrências temáticas. Numerosas são as variações dos temas, mas o número destes é reduzido. David Kunzle estudou os principais⁽⁸⁾: relação homem/animal, homem/objecto, relações entre alguns dos quatro elementos, etc.

Podem-se limitar a três os modos de inversão: permutação, mudança (dentro/fora, direito/avesso), reflexão (espelho, água). No mundo das inversões há uma espécie de sabedoria universal, com provérbios e máximas, constituindo um depósito de um imaginário colectivo extremamente rico e dos mais subversivos.

Pensamos que a imagem do *Filósofo* com o *Parvo* atado ao pé (*Floresta de Enganos* — 1536) poderá pertencer ao domínio do «mundo às avessas», duas figuras que constituem o reverso uma da outra, suscitando contestação, dualismo e permutação.

O tópico do «mundo às avessas» inscreve-se numa relação constante e recíproca entre dois polos antitéticos, formando uma imagem absurda. O louco é a figura principal da transgressão. Na *Frágua de Amor*, *Vasco de Fóis* quer-se tornar menino para ser embalado pelo *Parvo*. Aqui existem duas inversões: Velho/Menino, Homem/Mulher. Quem embala as crianças são as mulheres, e uma das figuras mais importantes do *monde à l'envers* é precisamente o homem que embala a criança e a mulher que cuida do cavalo.

Os amores desiguais também estão ligados à inversão. No *Velho da Horta*, o *Velho* apaixona-se pela jovem e o *Parvo* tenta impedi-lo. Este tema é conhecido na época de Gil Vicente, tanto nas artes plásticas como na literatura (cf. fig. 3), e também aparece na *Nave dos Loucos*. A *Velha* do *Triunfo do Inverno* quer-se casar com o sapateiro e para isso atravessa a serra de pés descalços. É o fim do Inverno e esta imagem relaciona-se com os rituais da renovação cíclica das estações, momento em que se bate na velha, ou se mata o velho e a velha, para que o bom tempo volte. Aqui a inversão é de ordem cósmica: Morte/Ressurreição.

(8) Cf. David Kunzle, *World Upside Down in the Reversible World*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1978.

George Gusdorf⁽⁹⁾ estudou a oposição entre o tempo e o espaço sagrados e profanos constatando que o tempo profano é-o sempre às avessas.

3 — Há vários tipos de *Parvo*, consoante as peças em que participa: este é uma personagem polivalente. Mas há denominadores comuns, tais como a mania dos animais, de comer, de dormir, do discurso da palavra⁽¹⁰⁾.

O *Parvo* da *Barca do Inferno* é a personagem que revela melhor todas estas influências. Não tem nome, «eu sou», talvez por ser fisicamente um estereótipo, mas depois afirma: *não sou ninguém* se bem que na edição de Madrid esteja indicado que se chama *Joane*⁽¹¹⁾. O anonimato e a loucura são por vezes afins. O *Niemand* ou *Nobody* é símbolo da *insecuritas*⁽¹²⁾, responsável pelos males do mundo⁽¹³⁾.

Perceval, que no início do romance de Chrétien de Troyes aparece como figura de louco, também não tem nome e só a partir de certa altura adquire identidade. O sentido de «ninguém» está associado ao trágico⁽¹⁴⁾ e à loucura. Esta não tem nome, pois é a metáfora de todos os homens perdidos da razão e da ordem social. O louco está fora do mundo, portanto pergunta se entra no barco do Diabo «de pulo ou de voo». Isto também pode ser uma alusão às acrobacias da personagem no palco, ou ter o propósito de a assemelhar aos animais.

O discurso desta personagem é incoerente e hiperbólico, com uma forte componente escatológica. Morreu de «caga merdeira», portanto esvaziou-se por baixo, e tem uma obsessão pelos excrementos e pelos órgãos sexuais masculinos. Este vocabulário designa a esfera fisiológica e animal, a *matière joyeuse* de que fala Bakhtine, e possui grande poder de regeneração.

Os excrementos têm uma conotação com o nascimento, a fecundidade e o bem-estar, sendo a sua função de grande importância na Festa dos Loucos. Existem representações plásticas com este simbolismo: *Louco esvaziando-se sobre o globo terrestre*, baixo relevo que se encontra em Bordéus (cf. fig. 4).

⁽⁹⁾ Cf. George Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.

⁽¹⁰⁾ Um exemplo na literatura contemporânea é o tolo da peça de J. Steinbeck, *Ratos e Homens*.

⁽¹¹⁾ Luís de Camões escreveu um poema onde o *Parvo* também se chama Joane: «coifa de beirame/namorou Joane». Cf. Luís de Camões, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Aguilar Editora, 1906, pp. 449-451.

⁽¹²⁾ V. Enrico Castelli-Gattinara, «Quelques considérations sur le Niemand et... Personne», in *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, édition de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 449-551.

⁽¹³⁾ Cf., sobre este assunto, João Nuno Alçada, *Para um novo significado da presença de Todo o Mundo e Ninguém no Auto da Lusitânia*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, t. XXI, pp. 210 e sgs.

⁽¹⁴⁾ V. a figura do Romeiro no *Frei Luís de Sousa*, in Almeida Garrett, *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1963, p. 1123.

A figura do *Parvo* aparece, na *Floresta*, relacionada com as funções mais elementares, como, por exemplo, nascer, comer, evacuar, dormir:

Parvo *y mas sabeis que yo queria?
dormir quatro ou cinco meses.*

Parvo *yo os doy mi fe, nuestramo
que es gran trabalho el dormir.*

A relação do *Parvo* com o mundo dos animais é clara. Cita-os constantemente, «bichoca», «piolhos», «rãs», «cigarras», comparece com eles em cena: «patas», «bacarota». O *Parvo* está igualmente ligado à Natureza, à Terra, assim como ao mundo da infância (jogos, canções, inconsciência e irresponsabilidade). É um extravagante que desafia as normas.

No *Auto da Barca do Inferno* os objectos que nos rodeiam relacionados com o sexo masculino e o ânus são obsessivamente mencionados («alfinete», «pica», «pelourinho», «caga merdeira», «rabugem», «cagarri-nhosa», «rabo de forno de telha»).

Ida Nelson⁽¹⁵⁾, uma historiadora americana autora de um trabalho sobre o *Sot* francês, defende que esta figura é homossexual. E demonstra-o com um estudo pormenorizado das palavras que ele profere e o seu significado. É uma tese muito interessante que poderá talvez ser aplicada à nossa personagem do *Auto da Barca do Inferno*.

4 — No *Auto da Fama*, esta diz ao *Parvo* que ele «ervilhou»:

Fama *Samicas, ervilhaste tu!*

Há aqui uma alusão ao grão da loucura, que é o mesmo que a pedra da loucura. Este tema foi tratado por pintores e escritores. H. Bosch pintou a *Extracção da Pedra de Loucura* (Museu do Prado (cf. fig. 5), onde se vê um médico com um funil a tentar extrair a pedra da cabeça de um homem sem siso. A conclusão é evidente: quem tem menos juízo? Não há maior doidice do que tentar extrair a pedra da loucura. O *Parvo* da *Floresta de Enganos* é talvez o mais paradoxal.

Há uma farsa francesa do século XVI, *Le Dialogue du Fou et du Sage*, onde este último faz o elogio dos bens terrestres e onde o *Fou* critica a vaidade (*vanitas*). A falsa sabedoria é a verdadeira insensatez, portanto são os dois loucos. Quem o é mais? O *Filósofo* ou o *Parvo*? É Demócrito, rindo da miséria do mundo, ou Heráclito, chorando? O exórdio da *Floresta de*

⁽¹⁵⁾ Cf. Ida Nelson, *La Sotrie sans souci. Essai d'interpretation homosexuelle*, Paris, H. Champion, 1977.

Enganos constitui uma lição de moral. O *Filósofo* é o único que pode dizer a verdade, mas é castigado. O *Parvo* ironiza, responde como uma criança e quebra constantemente a máquina filosófica do discorrer. Esta antítese viva — Cultura/Natureza, Rei/Bobo, Razão/Insensatez — forma uma única personagem, o *Fol-Sage*, o *morosophe* renascentista já estudado por Maurice Lever.

Para Erasmo os homens são todos loucos e o mais louco de todos é o mais sensato. Quererá Gil Vicente dizer que o *Filósofo* não tem razão e que o *Parvo*, ao dormir e a cantar, compreendeu o sentido do mundo?

O *Parvo* da *Barca do Inferno* é a figura do discurso, possui uma grande fluência verbal, por vezes ininteligível. O da *Floresta de Enganos* impede de falar, quebra e desvia o raciocínio do *Filósofo*; o da *Frágua* fala com dificuldade, tem um defeito de locução, e o da *Serra da Estrela* repete e insiste (por exemplo, sete vezes a palavra «mesma»). Não se conhece nada do seu aspecto físico, apenas «eunuco» e «pevidoso» (quer dizer, troca dos *ii* com os *rr*). Todas estas personagens têm um problema com a fala e o discurso.

CONCLUSÃO

O *Parvo* critica a sociedade numa vertente eufórica (no bom sentido) e disfórica (escatológica e de disparates). É um ser completamente livre, que não admite autoridade nem censura. É personagem sempre cômica e as injúrias e tolices que profere conduzem ao riso; trata-se da linguagem carnavalesca também usada por outros autores da época. Este jogo verbal da loucura é paradoxal e hiperbólico, é o desatino e a desmedida — reina o mundo dos disparates.

Esta personagem vicentina nunca ocupa o primeiro lugar, mas enquanto objecto cultural possui uma forte carga simbólica, condição da humanidade.

Maurice Lever ⁽¹⁶⁾ associa a figura do *Sot* à figura do Cristo e Erasmo considera-o mediador entre Deus e os homens. Seria esta personagem chocante para a época? Pensamos que não, pois é necessário situar o teatro Gil Vicente no momento histórico em que o imaginário e a consciência se projectavam no palco. Tudo era harmonioso e representava uma ordem, a *ordo humanitas*.

Maurice Lever diz-nos igualmente ⁽¹⁷⁾ que durante o Renascimento, ao mesmo tempo que se produz a passagem do poder religioso para o poder político, o mito do louco abandona o teatro da representação colectiva para ocupar, na pessoa do rei, o trono da *déraison*.

No jogo do *Tarot* existe uma carta chamada *Mat* ou *Fou* (o *Louco*), carta sem número, vagabunda, que tanto pode ser a primeira como a última.

⁽¹⁶⁾ Cf. Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983, p. 16.

⁽¹⁷⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 34.

Nela está representado um homem carregando um saco, com guizos na roupa, por vezes senhor de um chapéu com orelhas de burro e as nádegas de fora. Podemos relacionar esta figura com a do *Sot* e a do *Parvo* existentes ainda hoje nos baralhos de cartas, com o nome de *Diabrete*. Esta, no jogo, tem poder sobre a ordem e a desordem, destrói para voltar a construir.

Num outro jogo, o *xadrez*, existem duas peças designadas *Bispos* (em francês chamam-se *Fous*), situando-se uma à direita do Rei e a outra à esquerda da Rainha. Esta disposição, *Rei-Bispo* (*Roi-Fou*), faz-nos pensar na combinação *Rei-Bobo* e, no caso de Gil Vicente na de *Parvo-Filósofo*. Rei e Bobo formam um casal inseparável. Um exerce o poder, o outro desfá-lo. Perguntamo-nos se Gil Vicente não seria, de certo modo, o bobo do rei, aquele que tudo diz e continua a reinar. Será a sua última obra a metáfora da sua própria condição?

ILUSTRAÇÕES



Fig. 1 — Gravura de Dürer ilustrando a Nave dos Loucos, de Sebastian Brandt.



Fig. 2 — O Louco Anti-Cristo, gravura do século XVI.



Fig. 3 — *Velho beijando uma rapariga*, gravura de Lucas Van Leyde.



Fig. 4 — *Louco esvaziando-se sobre o globo terrestre*. Igreja de Saint Sernin, Bordéus (rep. in Claude Gaignebet, *Art Profane et Religion Populaire*, T.U.F. p. 564).

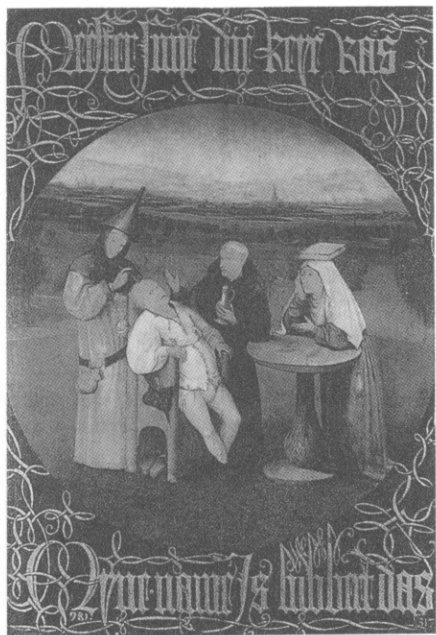


Fig. 5 — *Extracção da Pedra da Loucura*, de H. Bosch (Museu do Prado).



Fig. 6 — *Tarot de Marseille: Le Mât*.

Gil Vicente e a contaminação das artes. O Teatro na arquitectura — o caso do Manuelino

por

Paulo Pereira

O teatro de Gil Vicente, arte cénica do corpo e do dizer, tem esta particularidade de poder convocar um imaginário. Este imaginário é comum a outras artes dos tempos vicentinos — os primeiros decénios do século XVI.

Ler ou ver representar as peças do dramaturgo, ver e tocar as artes do tempo, são atitudes que se sobrepõem como numa subtil brecha da existência, uma escoando-se na outra, e nunca se completando. Pode dizer-se mesmo que houve um repertório figurativo que, em planos diferentes de materialização, se foi conformando como num rigoroso jogo de espelhos, umas vezes nas artes plásticas, outras vezes nas artes do corpo e da representação efémera. Estes planos de materialização não eram estanques — como ainda o não são hoje. Pelo que não é errado propor um itinerário «desconstruído» através de uns e outros e ver quando é que tais planos se cruzam.

Um itinerário assim é forçosamente fragmentário. Pondo as coisas de outro modo: é uma *deriva*. O fio condutor é ora Gil Vicente ora a iconografia quinhentista. E nisto se contém a recusa de uma dissertação «totalitária» e artificial, estabelecendo procedências, causas e consequências. Houve-as, é certo, mas para o caso não é isto o mais importante, como o não foi, de resto, para o seu tempo. As coisas aconteciam. E neste acontecer se continha a sua própria fenomenologia: complexa, irreduzível, recíproca.

Disse Paul Teyssier que Gil Vicente se inspirou «na tradição popular portuguesa transmitida através do folclore e da literatura oral» ⁽¹⁾. Alguns sinais desta condição do teatro vicentino foram estudados por Teófilo Braga ⁽²⁾, Manuel Viegas Guerreiro ⁽³⁾ e Stephen Reckert ⁽⁴⁾, entre outros. São, talvez, os sinais mais ilusivos da obra, os que mais se furtam a um conhecimento objectivo, dada a sua natureza precária, tradicional, feita de permanências subteis, mas sujeita a metamorfoses. Falamos de uma cultura popular, que a cultura «cultivada», quando pôde, usou e potenciou em seu proveito, transformando-a.

Nas artes figurativas, e sobretudo nas que se associaram à arquitectura (escultura ornamental, arquitectura de interiores, pintura a fresco), não menos se detectam os sinais desta cultura popular, as mais das vezes constituindo-se em repertório como «arte profana» que fez sua a «religião popular», para usar as felizes expressões de Claude Gaignebet e de J. Dominique Lajoux ⁽⁵⁾. Quer dizer que foi através desta «arte profana» que, no período que nos interessa, melhor permaneceu ou sobreviveu um corpo de costumes, hábitos e crenças que as instituições marginalizaram.

Para efeitos de trabalho podemos distinguir então três planos permeáveis entre os quais esta arte profana circulou: o dos *seres fabulosos*, o da *mitografia imaginária das origens* e o da *moralidade* ou da *sátira exemplar*. É o pleno domínio do «imaginário simbólico» que Claude-Gilbert Dubois define como sendo «a modalidade de significação constituída em linguagem, não a partir de signos linguísticos, mas sim de imagens significantes: [...] funcionamento individual e colectivo das imagens organizadas em sistemas significantes» ⁽⁶⁾. Este imaginário estabelecer-se-ia a partir de uma «falha ou falta (*manque*), de um defeito do real» ⁽⁷⁾. Daí projectar-se nele o que não se sabe que existe ou se existe, invenções e fábulas, lendas.

Vamos começar por aqui o nosso inventário parcial deste mundo.

No *Auto das Fadas*, de cerca de 1527, Gil Vicente fez nele figurar as «fadas marinhas» ou *sereias*. As sereias, então já com a forma de semi-mulher, semipeixe, eram parte integrante do imaginário popular.

A sua ligação ao mar tornavam-nas referência obrigatória para uma população cuja vida material andava intimamente ligada às actividades

⁽¹⁾ Paul Teyssier, *Gil Vicente — O Autor e a Obra*, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve, 1982, p. 39.

⁽²⁾ Teófilo Braga, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, vol. II.

⁽³⁾ Manuel Viegas Guerreiro, cit. por Paul Teyssier, *op. cit.*, pp. 40-42.

⁽⁴⁾ Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983.

⁽⁵⁾ Claude Gaignebet e J. Dominique Lajoux, *Art Profane et Religion Populaire*, Paris, P. U. F., 1981.

⁽⁶⁾ Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, P. U. F., 1985, p. 18.

⁽⁷⁾ *Idem*, p. 19.

marítimas⁽⁸⁾. Ademais, era forte o seu significado moral, já que às sereias se associou sempre a ideia de «tentação» e de corrupção da carne. Não assim, mas enquanto fadas boas — embora provenientes do Inferno — eis como elas aparecem neste *Auto*, sendo a sua função a de rememoração dos pecados concentrada nos dois «frades infernais» que, em primeiro lugar, surgem em vez delas. O trocadilho entre as palavras *frade-fada*, lugar do equívoco, é aí significativo desta inversão de papéis.

Nas artes figurativas, entre nós, a fada aparece nas molduras do *retábulo de madeira do altar-mor da Sé Velha de Coimbra*, obra dos entalhadores Jean d'Ypres e Olivier de Gand (1492-1502). Trata-se da primeira «fixação» tardo-gótica do tema, estando ali as sereias no seu desempenho moralista, portadoras do espelho e talvez do pente, sinais de vaidade e luxúria, segundo a iconografia tradicional. Reaparecem depois nas iluminuras da *Leitura Nova* já com finalidades heráldicas ou de enfeite⁽⁹⁾. E como tenentes do escudo régio, surgem na segunda mísula da parede norte do *Coro do Convento de Cristo* em Tomar (empreitada de Diogo de Arruda, 1510). Também nas *Casas Pintadas* de Évora, ditas de Vasco da Gama, as sereias estão representadas nos frescos do que resta do claustro interior, e de novo com finalidade moralista, que é, de resto, a característica deste programa.

O *pente da sereia* evoca o francês *seren*, instrumento com o qual se penteava o cânhamo, actividade que cessava durante a Quaresma e que tinha lugar às *serées*, quer dizer, ao *serão*⁽¹⁰⁾. É evidente a etimologia imaginária das palavras sereia/seren/serão, que em Portugal se reforça com outros termos: *serenidade* (no *Triunfo do Inverno* Gil Vicente identifica as sereias com a «serenidade») e *serenata* (onde está presente o canto, senão da sereia, pelo menos o canto amoroso e sedutor); com a ideia do rito da *serração da velha*, levado a cabo no meio da Quaresma; e com o *serralho* ou prostíbulo, lugar de tentação e corrupção carnal⁽¹¹⁾. Etimologias que, pelo que se vê e ouve, Gil Vicente considerou.

Outro ser imaginário, recorrente na obra de Gil Vicente, é o «homem selvagem» ou *homem silvestre*. Aí aparece debaixo de diversas designações e traduzido dramaturgicamente de formas distintas. É o *Camilote*, ou cavaleiro selvagem do *Dom Duardos* (1522), o *San luau verde*, do *Auto da Festa* (pós-1526), o *Inverno*, do *Triunfo do Inverno* (1529), de novo o *São João, o Verde*, da mesma peça e, por fim, o *selvagem gigante Monderigon*, da *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527). Como *São João, o verde*, e *Inverno*, o selvagem representa o ser fabuloso das celebrações rituais populares da passagem da estação fria para a estação quente levadas a cabo

⁽⁸⁾ Além-Douro, 3 (1511); Místicos, 3 (1516) — ambos de Álvaro Rodrigues; Direitos Reais, 2 (1520).

⁽⁹⁾ Cf. Braga, vol. II, pp. 128-129.

⁽¹⁰⁾ Cf. Gaignebet/Lajoux, p. 148.

⁽¹¹⁾ Idem.

em Maio. O *Triunfo do Inverno* é, de facto, uma monumental «festa de Maio» desenrolada no meio cortesão⁽¹²⁾.

A identificação do selvagem vicentino com o *green man* dos combates simbólicos entre Inverno e Verão encontra-se hoje já suficientemente provada⁽¹³⁾.

De facto, em Portugal dá-se pela Quaresma o «enterro do João», que é a personificação da estação fria, papel desempenhado pela personagem *Juan de la greña*, do *Triunfo*... No Verão, os festejos do S. João andam religados ao cultos da vegetação, com o sacrifício de bonecos de palha e a queima dos galheiros ou fogueiras rituais, resquícios importantes de paganismo⁽¹⁴⁾. Acontece em Portugal e noutros países europeus a curiosa identificação do homem selvagem com alguns destes santos populares, ora por causa da sua peculiar hagiografia — ocasiões houve em que viveram como verdadeiros selvagens — (os casos de *S. João Baptista eremita* e de *S. João Crisóstomo*), ora pela altura em que calham as respectivas festas (os *santos de Junho* e os do *solistício invernal*), ora ainda por causa dos seus nomes e pelas aproximações fonéticas e semânticas que propiciavam (*S. Silvano* e *S. Silvestre*).

Em Gil Vicente, a figuração do selvagem não deve, por isso, ter andado longe da convenção figurativa do «homem selvagem», presente na arte europeia sobretudo dos finais da Idade Média. Em Portugal o tema encontra-se num fecho de abóbada do *claustro da Sé de Évora* (século XIV), na *Casa de João Velho* e na *Confraria dos mareantes* de Viana do Castelo (século XV), no *túmulo do Conde de Cantanhede* (1440), no *túmulo de Fernão Teles de Meneses* (c. 1474), que se encontra no Mosteiro de São Marcos de Tentúgal, e no *túmulo de João de Albuquerque*, da mesma época. É o célebre «Santareno», relevo em lápide guardada no *Museu de S. João de Alporão*, em Santarém. No século XVI aparece no *retábulo do altar-mor da Sé Velha de Coimbra*, numa *gárgula do Mosteiro da Batalha*, noutra *gárgula*, como meio-silvestre, do *Mosteiro de Jesus*, de Setúbal, na decoração em estuque do octógono central da *Charola templária* de Tomar (neste caso, como casais entrelaçados em x), num *canhão quinhentista da Índia*, em *salvas de prata* do mesmo período e nas iluminuras do *Livro de Horas do Infante D. Fernando* (c. 1530) e da *Genealogia dos Reis de Portugal* (c. 1530-34)⁽¹⁵⁾. A ser assim, o selvagem, para Gil Vicente, deveria consistir numa figura humana, *peluda* ou *coberta de folhagem*, de aparência grosseira.

⁽¹²⁾ Cf. Teyssier, p. 102.

⁽¹³⁾ Cf. Reckert, *op. cit.*, p. 45; cf. Ana Cristina Leite, Paulo Pereira, «San Iu Verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente — Apontamento iconológico» in *Estudos Portugueses em Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991.

⁽¹⁴⁾ Cf. Ernesto Veiga de Oliveira, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 1984, p. 122.

⁽¹⁵⁾ Para os homens silvestres v. Fernando António Baptista Pereira, «Notas sobre a representação do Homem Silvestre na Arte Portuguesa dos séculos XV e XVI», in *História e Crítica*, n.º 9, Junho-Julho, 1982, pp. 57-66.

A sua personalidade era ambígua, indo da brutalidade mais absoluta à benignidade mais cândida. O *Camilote* é um selvagem cortês e fiel, enquanto o *Inverno* é um rude pastor, sem ser bruto, porém. *Monderigon* é violento, mas capaz de se apaixonar. Esta ambiguidade é patenteada cada vez que se dá a sua ocorrência em escritos antigos ou novelas tardo-góticas e renascentistas, entre as quais podemos enumerar a *História de Alexandre*, a *Histoire du noble Valentin et Ourson*, a *Vida de Merlin*, o *Chevalier du Cygne*, a *Estoria de los Amadores*, a *Metáfora en Metros*, de Quirós, o *Carcel de Amor*, de Diego de San Pedro (1492), *Grimalte y Gradissa* e *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores (c. 1495), o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes (anos 40 do século XVI), ou a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro (1554). Uma coisa andava sempre associada ao homem selvagem: a sua *marginalidade*. Por isso podia perseguir ou ser perseguido. Outra constante: a sua feição de *sátiro*, símbolo das paixões carnis: por isso é ele o guarda do *Castelo do Amor* no *Carcel*... e aí portador do nome de «desejo», fazendo-se figurar na gravura, que acompanhava a edição castelhana da obra, com a estátua da deusa Vénus na mão, e nisto equivalendo-se a uma forma atenuada de luxúria.

Foram estas fontes literárias e figurativas, certamente conhecidas de Gil Vicente, que as combinou com a tradição popular⁽¹⁶⁾. Além disso, o dramaturgo teria notícia não só das figurações dos selvagens na arte mas também em festejos efêmeros que eram, como é bem de ver, a sua especialidade: nas antigas mas celebradas festas dos esponsais da infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, com o imperador Frederico III, em 1451 — os «homens sylvestres» da descrição de Nicolau Langmann, que presenciou o evento; nos cortejos de Évora de 1490, nos quais D. João II veio vestido à «Chevalier du Cygne» — «Homme foi et sauvage à merveille semblaît»⁽¹⁷⁾ — e onde não faltou a representação de um momo com um *selvagem* que assaltava um castelo; e nos festejos populares portugueses de Maio e dos santos de Junho, com os seus selvagens e «caretos», e a figura do *sagitário*, «homem vestido de cores, fitas, ouropéis e guizos, fazendo visagens e momices, com arco e flecha na mão»⁽¹⁸⁾, muito próximo, senão coincidente, com a figuração do selvagem no retábulo da Sé Velha de Coimbra.

II

A propósito de um destes selvagens — o *Monderigon* —, que era também *gigante*, entramos no domínio da *mitografia imaginária das origens*. Na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* Gil Vicente vai

⁽¹⁶⁾ Cf. Leite/Pereira.

⁽¹⁷⁾ Cit. por Gaignebet/Lajoux, p. 122.

⁽¹⁸⁾ Pires de Lima, *Mestre Gil ou o Barbeiro de D. João II*, Rio de Janeiro, 1839, pp. 33 e segs., cit. por Veiga de Oliveira, p. 275, n. 4.

explicar a origem da cidade através da protagonista principal, *Colimena*, que depois lhe emprestou o nome, o mesmo acontecendo com o *Rio Mondego*, nome corrompido e derivado da personagem do *Monderigon*, que daria também o nome a *Penacova*, lugar onde morreu e foi sepultado. Outras cidades e vilas vêm à colação e outras donzelas lhes emprestam o nome, fundando-as, e às famílias daí originárias: Crato, Arraiolos, Arrifana, Alegrete, Monção e Lousã; os Silvas, os Fogaças, os Sosas, os Pereiras, os Melos e os Meneses, numa associação com uma cabala fonética intuitiva que cruzou personalidades míticas da Antiguidade e a simbologia heráldica.

No *Auto da Lusitânia* (1532), por sua vez, trata-se das origens de Portugal: a donzela *Lisibeia*, que vivia na serra de Sintra, uniu-se ao *Sol* e dessa união nasceu *Lusitânia*. Foi *Lusitânia* que desposou um caçador vindo da Grécia de nome *Portugal*, e que depois fundou esta terra, berço dos Portugueses. Há um evidente sentido alegórico e moral na peça — uma crítica ao destino de Portugal, entregue ao comércio e desprezando as virtudes do seu fundador, homem valoroso, cavaleiresco e viril. Mas ela revela igualmente este gosto pelos *mitos das origens*, que narrativas anteriores e a arte figurativa constelavam. Lembremos então a *Crónica do Imperador Clarimundo*, de cerca de 1520 e da autoria de João de Barros ⁽¹⁹⁾, onde a origem da dinastia afonsina é explicada pela vinda do nobre *Clarimundo*, filho de um rei da Hungria e avô do conde D. Henrique — o mesmo é dizer bisavô de D. Afonso Henriques, o fundador. A serra de Sintra é aí palco de uma profecia do *sábio Fanimor*, onde a história de Portugal é epicamente predita ao cavaleiro. O autor fazia já eco da ascendência húngara de D. Henrique, que com esta procedência é indicado no *fólio 3* da *Genealogia dos Reis de Portugal* (o «tronco» de D. Henrique). Este recurso pseudomitológico e neocavaleiresco era certamente do conhecimento de Gil Vicente e, sobretudo, do rei D. João III, frente a quem o *Auto* é representado e a quem João de Barros dedicara a sua mítica *Crónica*, na altura em que aquele era ainda príncipe.

Este Mito das Origens tivera no reinado de D. Manuel a sua máxima expressão, na altura em que o rei manda erigir, em Santa Cruz de Coimbra os monumentais *túmulos dos reis fundadores D. Afonso I e D. Sancho II*. O programa iconográfico dos túmulos não vai esquecer Santa Helena e Heráclio, personagens ligadas à «invenção da Cruz», e, por isso, à origem do Cristianismo. E não esquece, nos fechos das abóbadas, a figuração da Cruz de Cristo e da Esfera Armilar, estando a Cruz circundada pelo dístico *In Hoc Signo Vincas* («com este sinal vencerás»), dístico de Constantino, como bem o sabemos, mas também evocação do milagre de Ourique, de D. Afonso Henriques, que foi como que uma variação da aparição da Cruz a Constantino e fundamento do

⁽¹⁹⁾ João de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo*, Lisboa, Sá da Costa, 2 vols., 1953.

reino de Portugal. Este sentimento providencialista era muito corrente no tempo de D. Manuel e dele faz eco não só a profecia de Fanimor no *Clarimundo*, mas também o surpreendente «prólogo» da *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, dedicada a D. Manuel⁽²⁰⁾.

A *serra de Sintra*, por sua vez, surge como lugar privilegiado de uma *geografia mítica* que o princípio do século XVI fez sua. Diga-se, de resto, que fazia parte de um conjunto de «altos lugares» em que se podiam incluir também Lisboa, as terras de Coimbra e os domínios de Tomar.

Ocorre no *Auto da Lusitânia*, e também no *Triunfo do Inverno*, onde é um *jardim simbólico*, mandado a um rei português pelo próprio Salomão. Sintra detinha esta carga mítica, e não é por acaso que a aristocracia a vai preferir para aí edificar as suas «villas», seguindo os primeiros passos dados neste sentido pelo próprio rei. D. Manuel vai remodelar o Palácio da vila de Sintra, onde se refugia após a morte da sua primeira mulher, D. Isabel, segundo um modelo que não hesitamos em qualificar de exótico, porque é *neomourisco*, uma espécie de *revival* consciente e assumido. Esta atitude é significativa de um envolvimento afectivo, que a estrutura do edifício e dos seus jardins interiores à maneira árabe — reprodução da figura paradisíaca — acentuava, pelo seu recato. E foi em Sintra que a corte estanciou muitas vezes, como foi aqui que tempos antes D. Manuel esperara o retorno das naus de Vasco da Gama da Índia, espreitando a armada do cima da serra, no lugar onde instalara um mosteiro de frades jerónimos, frades eremitas e virtuosos por si especialmente acarinhados.

O facto de os lugares merecerem histórias míticas de origem e fundação é também ele um fenómeno antigo, tradicional e popular. Às vezes radicam-se no milagre, outras vezes na origem fictícia do topónimo. Muitas vezes são, até, reveladoras de ritos antigos. Gil Vicente, também aqui, parece ter revestido de uma roupagem «cultivada» estes princípios elementares de uma cosmografia imaginária, que em certas ocasiões a arte registou. Existem exemplos loquazes.

Um deles encontra-se em Tomar. A segunda mísula da parede sul do *Coro do Convento de Cristo* possui dois animais figurados em relevo na respectiva gola: um *cão* e um *porco selvagem* ou *javalí*. Pode ter presidido a esta representação a ideia, então muito difundida, da caçada ao porco-montês, que os lapicidas góticos fizeram tantas vezes figurar nas faces dos sarcófagos. Mas já então a representação da caçada não tinha um significado meramente sociológico. Não era apenas a ilustração de uma faceta da vida material da nobreza, mas uma forma simbólica de figurar *a caça aos baixos instintos* ou *ao Mal*, detendo, por isso, um significado psicomáquico e moralista. Voltaremos, aliás, à questão do porco-montês.

Para Tomar, contudo, outros referentes dão uma dimensão distinta à figuração. E estes têm a ver com a história mítica da fundação da vila.

(20) Duarte Galvão, *Crónica de D. Afonso Henriques*, Lisboa, Portugalíia, s. d.

De facto, subsistiu uma *lenda*, hoje praticamente esquecida, que um documento do século XIV — um trecho das inquirições do tempo de D. Dinis, datado de 1319 — registou, explicando a fundação do Castelo e a origem do nome de Tomar. Foi recolhida da boca de um tal Domingos Pais Roussado:

ouuira dizer a muytos homees boos antigos e a seu padre [...] o dito Meestre mandara lançar sortes sobre tres cabeças que alem do rio auia e lançada as sortes per tres vezes e que per tres vezes caera naquel monte u ora see o castelo de Thomar e que entom sacordaram que pobrassem en ese monte. E esto o dito Meestre passando pera hir pobra dita cabeça aqueles que huan antel acharam hñu porco montes e que entom começaram de dizer tomalo que entom o dito Méestre chegou e achou o porco morto e disse que assi ouuesse nome o dito cabeça de Thomar⁽²¹⁾.

O «porco-montês» também aqui intervém a par de *práticas divinatórias* de teor geomântico ainda por estudar. Acrescente-se que na Igreja de S. João Baptista de Tomar, matriz da cidade, no segundo capitel do lado ocidental da fiada norte dos arcos do interior do templo, idêntica representação aparece, desta feita um *cão* perseguindo um *porco* e uma *figura humana apeada* — um monteiro. Esta e a outra são a petri-ficação simbólica da lenda de fundação da vila que, pelo século XVI, devia estar bem viva. A representação nada tem de extraordinário e é bem provável que outros monumentos encerrem, em pequenos apontamentos iconográficos, alusões a lendas semelhantes⁽²²⁾. Isto mostra como, nesta altura, não se sabia viver sem estas referências míticas. Gil Vicente deu-lhes uso, inventando lendas ou adaptando-as.

III

Se falámos atrás no gigante *Monderigon* (avatar do então célebre pirata Mondragon), foi também porque as figuras dos seres descomuns tiveram grande recorrência no seio destas histórias míticas, associando-se à fundação de sítios, castelos e fontes, ou denominando montes e rios. A sua popularidade era tal que os romancistas de quinhentos e alguns programadores de iconografia, bem como artistas encartados, fizeram uso da figura nas suas histórias fantasiosas ou representações fabulosas, todas elas significativas de um profundo imaginário simbólico.

⁽²¹⁾ Cf. J. Vieira Guimarães, *Thomar, Sr. Iria*, Lisboa, 1927.

⁽²²⁾ Em Andlau, na Igreja dos Santos Pedro e Paulo, figura em lugar de destaque a «ursa» de Santa Ricarda, ligada à história mítica do local e do edifício (cf. Gaignebet/Lajoux, pp. 250-252).

João de Barros, no *Clarimundo*, dá um lugar proeminente ao gigante *Morbanfo*, concedendo-lhe os domínios da serra de Sintra e o Castelo de Colir (Colares). Na mesma obra, é o gigante *Forbalto* que cuida do Castelo e do passo da Penha Descansada.

No *Palmeirim de Inglaterra*, da autoria de Francisco de Moraes e datável de 1543-1544⁽²³⁾, o elenco de gigantes é vastíssimo: *Dramusiando*, *Calfúrnio*, *Pavoroso*, a gigante *Arlança*.

Mais interessantes são o gigante *Almourol*, que guardava «em um pequeno ilhéu que o rio Tejo fazia [...] um castelo roqueiro tão bem assentado e guerreiro»⁽²⁴⁾, e a gigante *Cardiga* — sua mulher. São mais interessantes porque parecem manar de uma tradição antiga traduzida para efeitos literários por Francisco de Moraes. Os seus domínios confundem-se com os de Tomar, região que, por via popular, acolheu lendas de gigantes como a *Cardiga* (que explica o nome da fertilíssima *Quinta da Cardiga*, antiga granja da Ordem de Cristo) e o seu par, o gigante *Langalhão*.

Outras lendas de gigantes existem no País, nomeadamente nas terras de Coimbra. O *Ladrão Gaião*, ou *Melo* e *Gerumelo*, estes irmãos ferreiros ligados ao *Castelo de Germanelo* e à fonte de águas férreas ali existente na povoação próxima da Fartosa, a antiga Ferretosa.

Pelo que se vê, a população de gigantes andou sempre ligada a uma geografia mítica, ou à explicação *a posteriori* dos locais importantes de certos domínios.

Já em França, Rabelais, quando «inventa» os gigantes *Gargantua* e *Pantagruel*, seres descomunais ou desmedidos nos seus actos, quase sempre escatológicos ou devoradores, fazia-se eco de uma mitologia popular, de uma religião pagã sobrevivente que se eufemizara perante a cristianização nestas lendas curiosas. Outros gigantes franceses, como *Gaiant* e *Reuzes*, são substituições de deuses passados. Mesmo no nosso gigante *Gerumelo* parece ressoar o nome do gigante *Gerion*, que Hércules derrotou. E o processo é quase sempre este: o da construção de étimos imaginários ou a revivescência de atributos de deuses antigos ou célticos nestas surpreendentes figuras. Lembremos a propósito, entre nós, não só a imagem infernal do *Tanglo-Mango*, ser maléfico, idêntico em forma e nome ao *Menga* espanhol (ligado aos megálitos, como a potente galeria coberta da Cueva de Menga, Málaga), ou o *Olharapo*, versão lusitana do Cíclope. E recordemos, ao mesmo tempo, a tradição do uso de figuras

⁽²³⁾ Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra* (selecção), Lisboa, Textos Literários, 1960.

⁽²⁴⁾ *Idem*, p. 31.

gigantescas nos festejos religiosos — «Gigantes» — talvez desde o século XIII, em Évora, e certamente desde o século XVII, podendo desde então coligir-se documentação segura comprovativa. Um gigante aparecia já no cortejo por ocasião do casamento do infante D. Afonso, filho de D. João II, em 1490; outro gigante agrilhado nos momos de 1500, no tempo de D. Manuel; e S. Cristóvão, santo de grande estatura, que aparecia em procissões instituídas, pelo menos desde 1482, já devia ser figura gigantesca, a atestar pela sua sobrevivência em festejos que ainda hoje se desenrolam em vilas e cidades à beira de importantes rios (Monção, Vila Nova de Cerveira, Caminha, Ponte de Lima, Viana do Castelo e Tentúgal). (Para o caso lembremos o S. Cristóvão representado em fresco trecentista numa parede da *Charola* do Convento de Cristo, em Tomar). Ainda hoje os gigantones são figuras obrigatórias dos cortejos alegóricos, religiosos ou carnavalescos em Portugal.

É extremamente significativo, de resto, que, segundo a lógica do encadeamento dos étimos, se tenha tentado explicar o nome de Gargantua fazendo-o derivar da imagem do radical *garg*, que quer dizer *garganta*, *goela*, ou *gasganete*. É que, como muito bem sabemos, aquele gigante é um «simpático engolidor de cheias»⁽²⁵⁾ ou um dispensador de chuva, andando ligado aos cursos de água (tal qual S. Cristóvão, santo gigantesco, às vezes protector dos rios e das passagens a vau). Daí, também, a gula exagerada que revela, e não fosse Pantagruel, que passou pelas mesmas andanças, um nome que, modernamente, se associou à comida e aos livros de receitas... Em Portugal, as palavras ligadas à boca escancarada são significativas de um isomorfismo simbólico: e cá temos a *garganta*, o *gorgolejar*, a *gargalhada* e os *gorgomilos* ou, na documentação quinhentista, as «gargas» ou gárgulas, as goteiras, de boca escancarada, dos edifícios góticos e manuelinos. Ou ainda os topónimos Garganta, Gargantinha, ou Carcavelos, todos da mesma família.

O gigante *Monderigon*, por tudo isto, aparece na *Comédia*... vicentina, com a sua feroz catadura, como um devorador e, sobretudo, como um patrono «fundador» de um rio, o Mondego, que nunca foi regular, mas sim muito fértil em cheias. E, ao mesmo tempo, ligado simbolicamente ao que é profundo, interior e «gargantuesco», como indicia o nome de Penacova, onde se vai situar o seu descanso final. Foi assim que Gil

(25) Cf. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 234. Nesta etimologia inscreve-se o gesto peculiar de *apertar a garganta* («apertar os gasganetes») de algumas gárgulas e goteiras ou a indicação da «maçã de Adão» — marca indelével da «queda» da humanidade e por isso associada aos «selvagens» (símbolos de uma humanidade decaída): é assim que devemos interpretar a goteira que representa um homem meio-silvestre (pescoço, face esquerda) em plena metamorfose, no contraforte do edifício da fonte do *Claustro do Mosteiro de Jesus de Setúbal*. Não devemos esquecer também a *coprologia* associada aos gigantes — e também à cultura carnavalesca — que ressoa no nome do *Langalhão*.

Vicente o interpretou, controlando, talvez inconscientemente, todas estas coordenadas, que vão da geografia mítica ao folclore, passando pela tradição romanesca portuguesa, que, nos seus momentos mais agudos, não hesitava em fazer derivar de antepassados gigantescos a primeira dinastia governante, conforme acontece na *Genealogia dos Reis de Portugal*, cujo fólio 2.^o trata, precisamente do originário «tronco» de *Gog e Magog*.

IV

Muito importantes para se perceber a paisagem cultural dos tempos vicentinos são os temas iconográficos avulsos que figuram na escultura ornamental de edifícios ou, com mais frequência, na decoração das «misericórdias» dos coros conventuais — na sua grande maioria moralidades figuradas ou sátiras exemplares.

Pode dizer-se que se inscrevem numa situação de homologia face aos temas ou «tipos» avulsos das peças de Gil Vicente, quase todos eles, tais como a iconografia, reveladores de uma finalidade moralista, através do exemplo ou da crítica, às vezes parodiada.

Gil Vicente enredou no teatro personagens de contorno grosseiro: a Velha, o Velho, o Escudeiro, o Fidalgo, o Corregedor, o Procurador, o Piloto, o Marinheiro, as Moças e as Criadas, as Feiticeiras, as Alcoviteiras, os Pastores, os Lavradores, os Vilãos, os Ratinhos, o Judeu, os Frades; figuras típicas, como *Leonor Vaz*, *Brízida Vaz*, *Brásia Caiada* ⁽²⁶⁾, *Mofina Mendes* ou *Inês Pereira*. Retratos radicais da sociedade do seu tempo.

Não menos interessantes são os «tipos» que figuram com intuitos exemplares na ornamentação dos cadeirais. Quase sempre se podem recrutar de uma cultura popular, como temas profanos retirados do repertório de *fábulas*, *ditados* e *emblemas*. Entre nós, o seu estudo está por fazer, pese embora o interesse de monumentos importantíssimos para a iconologia da arquitectura do período, como sejam o *Cadeiral de Santa Cruz de Coimbra*, no estilo tardo-gótico manuelino, e os cadeirais do Mosteiro dos Jerónimos (c. 1551) e da Sé de Évora (1562) — estes de feição mais erudita e já esteticamente marcados pelo partido renascentista.

⁽²⁶⁾ *Brásia Caiada*, símbolo do Inverno pela velhice, parece querer significar o lume apagado (as brasas e a cal). Anote-se a ligação das brasas também a S. Brás, cujo nome entra na semantização *brasas/braseiro*, nisto sendo o correspondente português de S. Blaise ou de S. Blas, substituto do deus céltico *Bel*, ligado ao fogo, ao relâmpago e à luz; cf. a raiz germânica *blasen* — trovão; para *Bel/Belenos* e sobrevivências pagãs, cf. Durand, pp. 123, 167 e 331, e Jean Markale, *Le christianisme celtique et ses survivances populaires*, Paris, Imago, 1983, pp. 200-202; sobre S. Blaise/Bel, v. Gaignebet/Lajoux, p. 90.

Vamos concentrar a nossa atenção no *cadeiral de Santa Cruz de Coimbra*, na parte que foi obra de mestre Machin e de João Alemão (1513-1518), mas colocando-o em relação quer com a obra de Gil Vicente quer ainda com outros testemunhos da mesma natureza — do âmbito da escultura ornamental — e do mesmo período.

A *sátira* encontra-se patente na figura híbrida de um homem barbado de capuz, com asas de morcego no dorso: parece ser uma ilustração da *falsa virtude*, recado para os frades do mosteiro. Apesar de não estar aqui, claramente representada, a falsa virtude fradesca é, habitualmente, o tema mais constante da iconografia profana de teor moralista do período, e vamos encontrá-la até em mísulas da fachada exterior dos *Jerónimos*, nas cabeças de monges sustentadas por garras de monstros horríficos.

A figura de um *cão* — muitas vezes símbolo da inveja — olhando uma *grelha* com o que parece ser um bocado de carne ao lume será uma alusão ao pecado da *luxúria* — no caso de a peça de carne ser a figuração do sexo masculino — ou à *maldicência* — no caso, mais provável, de a peça de carne ser uma língua, uma *má língua*, nisto sendo idêntica a uma representação do cadeiral da Igreja de Saint Sernin de Bordéus.

À *luxúria* como pecado parece aludir a figura de um *cão híbrido*, vestido com túnica feminina, mostrando à altura do peito dois volumosos seios; à *vaidade* alude o *homem nu*, com um *espelho* na mão direita, ou a *mulher com a mão na cinta*, outro recado para os monges crúzios se precaverem das tentações.

A *preguiça* encontra-se representada na figura de um homem que dorme, deitado sobre um cochim.

A *gula*, ou o caldo entornado, figura na «misericórdia», que mostra um caldeirão tombado sendo lambido por um cão.

Trata-se de figurações que parecem compartilhar com o *homem nu caído* provido de barrete de judeu, segurando algo na sua mão, talvez uma moeda, ou ouro — sinónimo da mais absoluta *avareza* —, a finalidade exemplificante e pedagógica. Do mesmo modo, os *cães roendo um osso* que encontramos nas «misericórdias» ou nas consolas remetem para a cena de primeiro plano da tábua «Cristo e o Centurião», de cerca de 1510, da Charola de Tomar. Aí é um cão escuro que ataca um osso, em companhia de um macaco vestido de vermelho e em contraste com outro cão, branco e sereno. Em ambos os casos o cão que rói é uma imagem negativa, síntese do mal⁽²⁷⁾.

A *raposa* e o *porco músicos*, tocando *gaita-de-foles*, remetem para o folclore das folias, já que os animais só tocam música num mundo às avessas. Nisto se reveste o instrumento de um significado moralista que

(27) Seguimos aqui, nalguns momentos, a leitura iconográfica dos temas do cadeiral que nos é dada por Augusto Nunes Pereira, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, Coimbra, edição da paróquia, 1984.

noutros contextos já tinha: era um instrumento exterior à Igreja, próprio dos festejos e folguedos, e o seu simbolismo fálico evidente é sinónimo de desmesura e daí a sua frequente representação por Jerónimo Bosch⁽²⁸⁾. Relembremos, a propósito, o calão depreciativo com que é popularmente invectivado o órgão genital masculino: a *gaita*. Este tema aparece igualmente no *retábulo da Sé Velha de Coimbra*, onde de novo se pode ver um *porco-montês músico* tocando o instrumento. Estamos no mundo da *porcaria*, e não é por acaso que aí o selvagem brande contra o animal um arco e uma flecha preparando-se para o caçar. A feição carnavalesca da situação pode avolumar-se com o sentido escatológico — e uma vez mais negativo —, dado em Portugal ao «porco preto» ser tido, tradicionalmente interpretado, como figura do Diabo⁽²⁹⁾. Daí a sua caça, que era também ritual, como ritual é a sua matança — por exemplo no S. Martinho —, em associação ao ano solar ou ao solstício invernal⁽³⁰⁾.

O *mundo às avessas* é a tónica destas representações. O mesmo acontece com o louco, como o que figura num dos caixotões da *Capela do Cruzeiro do Convento de Cristo*, em Tomar: a face sorridente, vestido de folhagem, asas na cabeça — sinónimo de loucura — de onde pendem guizos. Estamos em pleno terreno do mundo cómico profano e desbragado. A loucura, de resto, é parte integrante da dramaturgia vicentina, que se cobre de tonalidade folgazã e parodística, não só nas críticas aos frades e aos clérigos, que são satirizados em diversas peças [um vive em concubinação na *Barca do Inferno* (1517), outro é um pinga-amores na *Farsa dos Físicos* (1524), outro ainda é cobiçoso na *Romagem de Agravados* (1532), etc.], mas também nas atitudes do Parvo, figura central de toda a sua obra.

O *Parvo*, conforme a iconografia o apresenta, parece derivar da *Nave do Loucos* do poema satírico de Sebastian Brandt de 1494 («Das Narrenschiff»), que se fez acompanhar nas suas múltiplas edições de gravuras onde a personagem do louco ocupa lugar primordial, dando origem à fixação de um tipo que, por sua vez, tinha nos festejos carnavalescos o seu correspondente no bobo. Também aqui, Gil Vicente, que conhecia a obra do poeta alsaciano, seguiu a convenção figurativa mais divulgada. É de reparar, então, nas figuras gravadas que acompanham a edição de 1586 das peças. Se provêm de matrizes francesas, conformavam-se certamente à tradição vicentina.

Característica do *Parvo Joane da Barca do Inferno* é a sua linguagem tonta, com uma insistência impressionante nas referências aos excrementos. Também aqui andamos no reino da *porcaria*, num mundo às

⁽²⁸⁾ Cf. Dagoberto Markl (c/Fernando B. Pereira), *O Renascimento*, vol. 6 da *História da Arte em Portugal*, Edições Alfa, 1986, pp. 88-89.

⁽²⁹⁾ Cf. Braga, pp. 68-69.

⁽³⁰⁾ Idem.

avessas, na coprologia da intensa paródia social. Ao *Diabo* diz que morreu de «caganeira» e acentua depois «caga merdeira», invectivando o mafarrico como «neto de cagarrinheira». Cagar e mijar reaparecem depois no diálogo. E aqui, uma vez mais, nos encontramos em terreno conhecido da iconografia, que objectivou estas imagens em representações muito concretas, bem conhecidas em Espanha e França, mas também em Portugal: na moldura da porta da actual *Biblioteca de Olivença*, ou na célebre gárgula da *Sé de Caminha*, a tal que tem o «cu» virado para Espanha...

Outro ciclo destas «misericórdias» inspira-se no fabulário greco-latino e resume-se ao conjunto de figurações narrativas da *raposa e da cegonha*, ou do *corvo e da raposa*. Ilustram o refrão popular «não faças aos outros o que não gostas que te façam a ti». A cena é tirada de uma célebre fábula de Esopo, *A Raposa e a Cegonha*. A ave é convidada para cear por uma raposa; a raposa, porém, oferece-lhe caldo num prato, ficando a cegonha, com o seu longo bico, impedida de o provar; mais tarde, é a vez de a cegonha convidar a raposa: oferece-lhe então um jarro cheio de carne; só a cegonha dele come, já que a raposa não logrou enfiar o focinho na estreita abertura da vasilha; e logo a cegonha moralizou sobre o acontecido. Em Santa Cruz, o episódio, que teve enorme êxito iconográfico, é apresentado nos seus dois momentos e evocado incompletamente noutras duas «misericórdias», apenas com a presença de ambos os animais.

A figura enigmática de um *homem nu* acompanhado de dois objectos foi já interpretada como alegoria do Tempo e da Morte⁽³¹⁾, já que um deles, um instrumento à sua direita, pode ser uma *gadanha*, e o outro a figuração simplificada de uma *ampulbeta*. Faria assim parte de um ciclo cosmológico, no qual o Tempo devorador escolheu também outros motivos profanos e populares para se fazer representar, sobretudo nas *figuras selváticas*, nas *máscaras de folhagem*, ou nas *faces de boca escancarada*, deveras significativas num templo como o de *S. João Baptista*, em Tomar, pela sua invocação, intimamente ligado às celebrações solsticiais joanistas. Esta ideia do Tempo, sempre associada aos ciclos naturais e, por isso, à vida material, encontrou iconografia distinta, às vezes debaixo da referência religiosa — o *Sol* e a *Lua* como o Alfa e o Ómega, conforme se pode ver no *Portal Sul dos Jerónimos*; ou sob a aparência mitológica em situação de «sobrevivência dos deuses antigos» (para usar a expressão de Jean Seznec) — o *Janus bifronte* do fecho de abóbada do *Claustro dos Jerónimos*, ou o *Janos trifronte* do fecho da abóbada do vestíbulo do *Refeitório do Convento de Cristo*, em Tomar; ou ainda debaixo da alusão escatológica — a face devoradora de vegetação viçosa, em oposição à caveira devoradora de pequenos monstros, nas mísulas da capela lateral da *igreja matriz de Arruda dos Vinhos*.

(31) Cf. Nunes Pereira, p. 69.

Tudo isto patenteia concordância com o mundo vicentino.

Os exemplos descritos parecem constituir uma só peça com as «moralidades» de Gil Vicente [a trilogia das Barcas, o *Auto da Feira* (1524), ou com as farsas [especialmente o *Auto dos Físicos* (1524)] a *Frágua do Amor* (1524) e a *Nau de Amores* (1527)]. Perseguem todos eles uma pedagogia forte e constituem-se como «lugares de memória» para os vícios e pecados do mundo segundo uma retórica bem definida, muito simples e acessível ao profano e ao meio popular e burguês.

O traço carnavalesco dos animais músicos ou do louco são a contrapartida para a feição burlesca de algumas farsas e das paródias vicentinas à religião [(o *Sermão à Rainha D. Leonor*, verdadeira «loucura» celebrada no dia de terça-feira gorda de 1506, os sermões inaugurais do *Auto de Mofina Mendes* (1515) e do *Auto das Fadas*, as orações burlescas desta última peça, e as litanias trocistas da Alcoviteira de *O Velho da Horta* (1512)].

Por último, os ciclos cosmológicos, integrados na mesma retórica quinhentista — o Tempo, a Vida —, parecem ressoar no apego à «magia natural» de que nos fala S. Reckert quando analisa em Gil Vicente o *Auto dos Quatro Tempos* (1513) e o *Triunfo do Inverno*.

V

Até aqui vimos testemunhos que, da iconografia a Gil Vicente, de Gil Vicente à iconografia, se manifestavam na forma de concordâncias e homologias. Podemos agora ver mais de perto aquilo que, melhor ainda, revela uma abertura da arquitectura (da iconologia da arquitectura, pois é por aqui que temos andado) ao mundo do teatro — ao mundo da arte cénica.

Fixemo-nos, para já, na identificação de Gil Vicente com o *mestre ourives*. Vamos encontrar na documentação notícias de que em 1506 conclui a Custódia de Belém; em 1509 é nomeado para o importante cargo de *vedor das obras em prata e ouro* do *Mosteiro dos Jerónimos*, do *Hospital Real de Todos-os-Santos*, em Lisboa, e do *Convento de Cristo*, em Tomar. Quer isto dizer que à sua responsabilidade ficaram as encomendas e a administração das despesas das obras de ouriveraria destas três casas religiosas. Em 1513, ainda então ourives da «rainha velha» D. Leonor, é nomeado *Mestre da Balança*, cargo que abandona cerca de quatro anos depois. Vários factores contribuem para tomar como certa esta identificação entre o artesão e o autor das peças, o menor dos quais não é, certamente, o facto de Gil Vicente dramaturgo ter estado ao serviço de D. Leonor, pelo menos até 1518. Depois da proposta de identificação feita por Braamcamp Freire⁽³²⁾ vários têm sido os inves-

⁽³²⁾ Braamcamp Freire, *Vida e Obra de Gil Vicente*, «Trovador e Mestre da Balança», Lisboa, 1944.

tigadores a optar pela veracidade da hipótese. Efectivamente, tem sido muitas vezes apontada a familiaridade que as peças de Gil Vicente mostram com o mundo da iconografia tardo-gótica. Por aqui caminharam I. S. Révah⁽³³⁾, João Barreira⁽³⁴⁾, P. Mário Martins⁽³⁵⁾, Fernando de Mello Moser⁽³⁶⁾ e, mais recentemente, Stephen Reckert⁽³⁷⁾ e Dagoberto Markl⁽³⁸⁾, que levou ainda mais longe a proposta, interrogando-se mesmo — e com bastante razão — se, Gil Vicente não foi, também, *gravador*.

Ora, são precisamente os paralelismos que estes autores têm turno a turno apontado entre a produção vicentina e a iconografia do seu tempo que nos autorizam a proceder ao jogo de homologias que atrás apresentámos e agora a explorar outro domínio mais arrojado: o de Gil Vicente como *programador iconográfico*.

Nos vitrais das catedrais góticas, Georgiana G. King vira já nos anos 20, e com notável antecipação⁽³⁹⁾, pontos de contacto com o elenco de personagens e a encenação do *Auto da Sibila Cassandra*. I. S. Révah interrogou-se se o *Portal axial do Mosteiro da Batalha* não inspirou, inclusivamente, a *Custódia de Belém*, com a sua teoria de figuras da História Sagrada. A tradição dos canteiros tardo-góticos e manuelinos tinha, a seu ~~ver~~, importantes afinidades com as peças vicentinas e daí o paralelismo da dramaturgia, no que respeitava à hierarquia de apóstolos, sibilas, profetas e doutores da Igreja, com os portais sul de Tomar e de Belém.

O *Portal Sul dos Jerónimos* servira a João Barreira para mostrar o que havia em comum entre a mensagem óbvia da concordância dos dois Testamentos que patenteava, e a obra de Gil Vicente (os Apóstolos dos Evangelhos, em baixo, e os Doutores e Padres da Igreja, em cima, pelo Novo Testamento; os Profetas e as Sibilas, pelo Velho Testamento; a Virgem e o Menino, ao centro, lugar da concordância profética e histórica do Cristianismo).

⁽³³⁾ Cf. I. S. Révah, *Deux «Autos» de Gil Vicente restitués à leur auteur*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1949, pp. 25, 34 e 72-75.

⁽³⁴⁾ Cf. João Barreira, «O simbolismo icónico na Arte manuelina» in *Arte portuguesa. Evolução Estética*, Lisboa, Excelsior, s. d., p. 196.

⁽³⁵⁾ Cf. P. Mário Martins, «O Tempo e a Morte em Gil Vicente» in *Brotéria*, vol. LXXXI, Setembro de 1965, n.º 3, pp. 186-203.

⁽³⁶⁾ Cf. Fernando de Mello Moser, *Liturgia e iconografia na interpretação do «Auto da Alma»*, sep. da Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, III série, n.º 6, 1962.

⁽³⁷⁾ Cf. Reckert, *op. cit.*; e ainda, do mesmo autor, «Cavalaria, Cortesia e Desmi(s)tificação (o modelo ibérico)» in *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Lisboa, INIC, 1986, pp. 28-29.

⁽³⁸⁾ Cf. Dagoberto Markl, *op. cit.*, p. 151.

⁽³⁹⁾ Georgiana Goddard King, *The Play of the Sybil Cassandra*, Pennsylvania, Bryn Mawr College, 1921.

Stephen Reckert iria recolocar a questão de forma clara, escolhendo privilegiadamente a entrada sul do Convento de Tomar:

No portal do convento que foi outrora a sede da ordem do Templo em Portugal figuram, entre as estátuas dos Doutores da Igreja e dos Profetas do Antigo Testamento, duas imagens por assim dizer metonímicas, respectivamente, da Sabedoria e da Profecia: são a do fundador do Templo e tradicional autor do Cântico dos Cânticos e a de uma Sibila; ou sejam, as duas personagens centrais da moralidade que Gil Vicente compôs, com toda a probabilidade, entre 1513 — último ano da sua função como vedor do convento, cujo portal, assinado pelo escultor em 1515, estaria já em laboração naquela altura — e 1517⁽⁴⁰⁾.

Em ambos os autores tratava-se de comparar as obras de arquitectura e de iconografia monumental com o *Auto da Sibila Cassandra*.

Isto leva-nos à pergunta: teria havido um intercâmbio efectivo entre o teatro, a ourivesaria e a iconologia da arquitectura?

VI

A *contaminação* da arquitectura por outras artes no período manuelino é facto assente desde há muito. Lampérez y Romea chamou a atenção para aquilo que diz ser, na arquitectura manuelina, um «outro naturalismo mais raro e discutível: o que trata os elementos estruturais como produtos da natureza (corais, troncos, etc.) ou como produtos industriais (cordas, cadeias, tecidos, etc.)»⁽⁴¹⁾.

Em 1949, Paul Evin mostrava claramente como a *janela ocidental da Sacristia de Tomar*, em vez de imitar a flora e a fauna marinha, preferia a terrestre — os troncos secos ou *Astwerk* — e a representação de produtos manufacturados — a passamanaria, as artes do luxo⁽⁴²⁾.

De facto, é fácil proceder a um elenco de temas naturais e artificiais no sistema ornamental manuelino: a *cestaria* ou o «entrançado» aparece em Tomar e em S. Francisco de Alenquer; a *passamanaria* — borlas, botões, cordões, tarjas — está representada no interior da *janela ocidental da Sacristia de Tomar*, no *contraforte sul* do mesmo monumento — fivela, cinturão — e em capitéis da *Matriz do Alvito*; a *tecelagem* encontra-mo-la de novo em Tomar; a cordoaria, em quase todos os edifícios de grande

⁽⁴⁰⁾ Reckert, *Cavalaria...*, p. 28.

⁽⁴¹⁾ Lampérez y Romea, citado por D. José Pessanha em «A arte manuelina e os críticos», in *O Arqueólogo Português*, 1.ª série, 1917, pp. 54-69.

⁽⁴²⁾ Cf. Paul Evin, «Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manuéline», in *Actes du Congrès International d'Histoire de l'Art*, vol. II, 1949, pp. 191-198.

porte da Estremadura; as *artes do metal*, pesadas, têmolas nas cadeias do Convento de Cristo ou na porta da *Casa de Sub-Ripas*, em Coimbra; as leves, em Tomar de novo — guizos, apitos e possíveis alusões à ourivesaria; também a *arte da tipografia* pode ter inspirado, nem sempre e apenas, os aspectos caligráficos da arquitectura, mas também as composições dos ornatos do *portal das Capelas Imperfeitas*, na Batalha (a teoria de ramos entrelaçados de azinho com bolotas, em ziguezague, definindo campos circulares), detentoras de um paralelismo interessante com as árvores gramaticais da *Gramatica Pastranae*, de 1497; e pode ter inspirado outros elementos decorativos dos portais manue-linos, elaborados segundo os modelos de tarjas vegetalistas tronquiformes e filiformes, bem como a própria composição abstracta dos relevos conopiais, como acontece com a semelhança que se intui existir entre o portal da *Capela de S. Miguel*, em Coimbra, e a marca dos impressores Valentim Fernandes e Nicolau da Saxónia.

Como se vê o manuelino revela-se, mais do que qualquer outro modo architectónico, uma *intersecção de espaços figurativos de natureza diversa e lugar de troca intensa entre diferentes campos criativos* ⁽⁴³⁾.

Há uma convocação de elementos da *vida material* e da *vida luxuosa e cortesã*, uma evocação do que é efêmero numa verdadeira encenação da arquitectura. Os elementos são justapostos, confundidos, multiplicados e exagerados. Como se de um excesso se tratasse. Os objectos da natureza são aí apresentados não tal qual os encontramos no mundo, mas sim ampliados, deformados, recombina-dos e sobretudo evidenciados ou exibidos com uma intensidade saturante. A sua enunciação materializa-se numa ultrapassagem do próprio real que lhe serve de modelo. A escala, o pormenor ou a forma mesmo adiantam-se ao modelo. Por isso é lícito dizer que o manuelino é uma *modalidade de hiper-realismo*. Hiper-realistas são as folhagens das grelhas do *Claustro da Batalha* — indefiníveis em espécie; como o são os troncos nodosos de Tomar ou as alcachofras que os acompanham, ou ainda os galhos folhudos da porta de *Alcobaça*, a fivela que os aperta ou o cinturão magnífico de Tomar. E porque há tanta confusão quando se fala do exotismo ou do simbolismo marítimo manuelinos, apenas porque as representações, pela sua ambiguidade, no seu hiper-realismo, escapam à natureza e à realidade, padrões estes que tudo convencionam? O manuelino é uma potente *bricolage* de elementos, para usar a expressão de Tafuri ⁽⁴⁴⁾, e nisto uma demonstração quase *laboratorial* da contaminação das artes.

⁽⁴³⁾ Cf. Manfredo Tafuri, *Retórica y Experimentalismo*, Sevilha, Universidade de Sevilha, 1978, pp. 23-25.

⁽⁴⁴⁾ Cf. *idem*, pp. 34-35.

VII

Vimos já como os portais sul de Tomar e dos Jerónimos, de João de Castilho, parecem querer pôr em pedra algo que o teatro punha em cena. As relações da arquitectura com o teatro não ficam, todavia, por aqui.

Observemos a *janela ocidental da Sacristia de Tomar*: a parte superior da janela é um rectângulo deitado ornado por quadrados em série, ressonância do desenho mudejar do alfiz; nos lados, esferas armilares duplicadas, cada qual sobre um toro de árvore seca em forma de ponto de interrogação invertido e coroadado por um cogulho floral. Os toros são presos por correntes aos dois toros maiores e principais de emolduração da janela; ao centro, duas peças circulares entremeadas à maneira do trabalho de ourives (como «torques») prendem um ramo de algas ou cactos em forma de M curvo fechado em baixo com um enrolamento desenvolvendo-se para cima, para culminar no eixo da janela, bem no topo, com uma Cruz de Cristo. No plano inferior inscreve-se o vão da janela com recorte conopial formado por elementos entrançados solidarizados entre si por colares, lembrando, uma vez mais, o trabalho de ourivesaria rica. A moldura é constituída por um toro de árvore seca, enquanto os dois toros maiores que os acompanham e correm debaixo para cima são forrados por vegetação variada. Na base destes, de cada lado, um nó em cordame. Agarrados aos toros por uma guizeira (à esquerda) e uma cadeia (à direita), temos dois troncos de carvalho arrancados pela base e que constituem o baldaquino hipernaturalista de dois nichos vazios. Em baixo da janela, um grande toro horizontal onde se encravam os dois verticais e, na zona mediana, um tronco cortado de carvalho com raízes que apanham pelo busto um homem barbado, inscrito ou entalado num nó grande de corda grossa.

O conjunto dá a impressionante ideia de ter sido uma sucessiva *montagem e adição de adereços*, de peças de ourivesaria, acrescentados à vegetação exuberante dos toros.

Como é bem de ver a descrição feita assim não é inocente e pretende deitar um olhar diferente sobre o conjunto, fazê-lo participar desta contaminação das artes, que neste caso é, para além da demonstração da *ordem rústica*, que o manuelino também quis ser, um monumental escrínio de ouro e prata petrificado⁽⁴⁵⁾.

O Coro do Convento de Cristo, de que faz parte esta fachada ocidental e a sua monumental janela, é *arquitectura de aparato*: arquitectura

⁽⁴⁵⁾ Paul Evin, *op. cit.*, p. 196 sugeriu a «joalharia» ao falar da janela ocidental de Tomar; M. C. Mendes Atanágio, que intuiu a ligação do Manuelino às artes e arquitecturas efémeras, sugeriu também a influência da ourivesaria (e do ofício de ourives) ao falar da composição exuberante da manutenção do Côro do Convento de Cristo; não desenvolveu porém esta hipótese, pretendo-se em excesso à questão da não autenticidade parcial da janela ocidental de Tomar; cf. M.C. Mendes Atanázio, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Presença, 1984, pp. 63-65 e pp. 103-107.

cenográfica concebida como intervenção radical na paisagem natural e humana e em *corte* com esta. Pela escala e monumentalidade, pela organização dos volumes — como em outras obras de Diogo de Arruda e de seu irmão mais novo, Francisco —, é a marca de uma intenção monumental e celebratória: é ostensivo e arrogante.

E é uma *arquitectura festiva e eufórica*: é festiva recorrendo ao repertório do efémero, da passamanaria ao vestuário, passando pela cenografia cortesã: são as borlas e os brocados, os botões e os tecidos ricos, no interior das janelas da Sacristia; é o cochim estofado, do capialço do óculo circular; é a armação de vegetação e alcachofras, típicas das celebrações joanitas do Verão; ou as candeias ou fogaréus sobre as esferas armilares da janela sul; é o cordão com *piecettes*, peça de correr reposteiros heráldicos ou de cena. É uma arquitectura eufórica pela inclusão de figurinhas de bobos com cornetas e chapéus «de folia»; e pela metáfora da música: os guizos das guizeiras da janela ocidental e da mísula do interior da Sacristia; os sinos das cartelas das cornijas exteriores do Coro; as trompas, entaladas no botaréu norte; e a teoria de apitos, nas molduras dos janelões.

VIII

Já que parece haver-se consagrado, como vimos atrás, uma ligação suspeitosa de Gil Vicente ao programa do Portal Sul de Tomar, vamos levar essa suspeição mais longe e comprometer o dramaturgo num enredo: ou, digamos antes, numa «projecção» hipotética, no domínio complexo e nada seguro que é o da programação iconográfica. É que Gil Vicente, em 1510, altura que se inicia a edificação do Coro e Sacristia de Tomar e a construção da janela, era já *vedor* das obras de ourivesaria do Convento. Se bem que isto não significasse a permanência do artesão no edifício, a sugestão do trabalho de ourivesaria que se colhe da observação da monumental janela — o seu desenho de montagem, fundição e colagem de elementos — obriga-nos a colocar a hipótese de o respectivo debuxo, com o consentimento do arquitecto Diogo de Arruda e do rei, haver sido fornecido por um prestigiado oficial das artes mecânicas como o era, no seu tempo, Gil Vicente. Até o programa iconográfico desta fachada ocidental do edifício parece ressoar uma possível fonte visual proveniente do mundo dos festejos: o *momo* que em 1500 celebrou os esponsais de D. Manuel com D. Maria e no qual se apresentava um fabuloso carro alegórico com um horto provido de uma «árvore» que o embaixador castelhano Ochoa de Isasaga descreve assim:

arbol menbrillo grande muy bien echo con muchas rams
espesas llenas de candeas ardiendo. Y encima del arbol un dragon

muy espantable con tres cabezas ferozes y seis manos grandes y con la cola tenia rebujado todo el cuerpo del arbol ⁽⁴⁶⁾.

A árvore meia seca, meia verdejante, lá está na janela, o mesmo acontecendo com o dragão, ali mais discreto, mordendo a cornija no extremo sul da parede, na esquina de implantação do grande botaréu. Influências dos momos, das artes cénicas? É provável.

Acrescente-se que a complexidade iconográfica da fachada ocidental de Tomar — que aqui não vamos analisar —, combinando um profundo conhecimento da *heráldica* (os anjos arautos do lado esquerdo, os «reis de armas» do lado direito, a cadeia da Cavalaria Espiritual e a fivela da Ordem da Jarreteira, a heráldica nacional, real e dos freires de Cristo), o conhecimento da *História Sagrada* (o tronco de Isaías e de Jessé, a profecia do Emanuel) e dos *referentes cultivados* disponíveis ao tempo (o discurso que Egídio de Viterbo dedica, em 1507, a D. Manuel, identificando-o com o Emanuel da profecia e com o rei David, da genealogia de Cristo), exigia uma personalidade forte e culta para poder lidar com tais variáveis, e idear, esboçando ou desenhando, a carga ornamental e simbólica da fachada ⁽⁴⁷⁾. Talvez Gil Vicente. Lembremos, a propósito, a apologia que o dramaturgo faz da Ordem de Cristo na *Barca do Inferno*, em que apenas o *Parvo* e *Quatro Cavaleiros* mártires da congregação acedem ao Paraíso entre os que ao embarque se apresentam. E relembremos que peças houve a exigirem aparatos cenográficos como o *Auto da Barca do Inferno* e *Frágua do Amor* (a frágua, o castelo). Tê-los-á Gil Vicente desenhado, ele que tinha garantida familiaridade com a cenografia dos momos?

⁽⁴⁶⁾ Cit. por Fidelino de Figueiredo, *A Épica Portuguesa no Século XVI* (ed. fac-similada da ed. de 1950), INCM, 1987, pp. 126-131.

⁽⁴⁷⁾ Anote-se que a encomenda da «obra do coro» de Tomar, se pormenoriza as dimensões do edifício, é, porém, omissa quanto a referências iconográficas. No entanto, remata com a frase: «hade começar a dita samcxpia a olivel ao nível com o topo do coro e da parte de Sam Martinho segundo fallamos com o dito Diego Darruda». Como quem dita a minuta é o Rei, pode dar-se o caso de o programa iconográfico estar já, então, decidido (F. Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses* ou a *Serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, IN, 1899-1922, vol. I, p. 47). Para a questão da iconografia da fachada ocidental do Coro do Convento de Cristo, v. Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Lisboa, tese de mestrado em História da Arte pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Coimbra, Instituto de História da Arte da Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, cap. IV. Quanto a Gil Vicente, é quase certo que conhecia Diogo de Arruda, fazendo dizer à personagem «Pêro», da peça *Juiz da Beira* (1925), que provavelmente se dirigia à assistência: «I-me a Diogo de Arruda / que me faça uma trepeça» (cf. Gil Vicente, *Obras Completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1944, vol. V, p. 279).

Ainda no mesmo plano de aproximação entre o mundo vicentino e a arquitectura, cabe aqui evocar uma identificação que Raul Lino⁽⁴⁸⁾ intuiu entre o tema de um dos caixotões da capela do Cruzeiro do Convento de Cristo, em Tomar, e um passo da *Farsa de Inês Pereira*. Trata-se da figuração de uma mulher cavalcando um homem gatinhando, correspondendo, segundo Raul Lino, à cena final da peça, que Gil Vicente colheu de fonte popular, do «conto de Domingos Ovelha», no qual a mulher cavalga o marido. Na peça é *Inês* que cavalga *Pêro Marques*, dando o remate do tema proposto ao dramaturgo no início da peça: «Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube.» Lino colocou a farsa representada em Tomar (1523), em paralelo com a figuração do caixotão, acreditando que este era do mesmo ano. Aqui enganava-se, já que aquelas dependências conventuais não são anteriores a 1533. Não devemos, por isto mesmo, esquecer que, por esta altura, circulavam na Europa quatro gravuras ilustrando versos de Hans Sachs glosando o tema dos «quatro homens ilustres enganados por mulheres», da autoria de Peter Flotner e datadas de 1534. Aí, além dos episódios de «Sansão e Dalila», de «David e Betsabeia» e de «Salomão adorando o ídolo», lá tínhamos «Aristóteles e Filis», na cena em que a mulher cavalga o filósofo de pés nus, tal qual o caixotão interpretado pelo arquitecto. De facto, outros três caixotões, contíguos a este, representam temas afins, não sendo de afastar a possibilidade de a gravura alemã haver sido a fonte de inspiração do lapicida — tanto mais que, noutro local do mesmo tecto, lá vemos, a par de cenas dos «trabalhos de Hércules», outras do ciclo de Sansão, além do louco ou parvo de que falámos acima. É assinalável a semelhança da representação de um dos caixotões dos quatro que analisámos (uma mulher de pé, que segura os cabelos frente a um homem deitado e adormecido) com a gravura da página de rosto da edição de Madrid do *Pranto de Maria Parda*, esta e aquela inspiradas certamente no mesmo ciclo.

Enfim, da cultura popular e da arte profana até à grande obra já de teor erudito, se não se pode provar um envolvimento constante de Gil Vicente, pode provar-se pelo menos que a contaminação das artes foi um facto e que a arquitectura se soube apresentar dentro de coordenadas de criação que tudo levavam em linha de conta. O fluxo e o refluxo das artes, as influências mútuas, são um facto adquirido mais sensível ainda no século XVI e nos tempos vicentinos.

⁽⁴⁸⁾ Cf. Raul Lino, nota 95, p. 179, de *Centenário de Gil Vicente*, Lisboa, MEN, 1937; identificação retomada por Ernesto de Sousa, *Para o estudo da escultura portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1973 (2ª ed.).

A perspectiva francamente acentrada aqui exposta quer ser, por isso mesmo, uma segunda reflexão sobre a obra de Gil Vicente. Uma reflexão às vezes perversa, mas que põe em campo esta dupla realidade: Gil Vicente fez uso de uma cultura popular cativando-a para o seu sucesso em meio cortesão; e o meio cortesão, que acedia às artes — à arquitectura, às artes plásticas, às artes cénicas —, foi-se comprazendo desta fatalidade em que a cultura popular e profana e a cultura cultivada e religiosa se fazem uma só: foram seus clientes.

Para perceber isto Gil Vicente foi um pretexto? Se calhar, foi. É que Gil Vicente *não cabe* no texto...

ILUSTRAÇÕES



Fig. 1 — O «Santareno» — lápide do Museu de São João do Alporão (século XV).



Fig. 2 — Mulher selvagem — decoração de estuque da Charola do Convento de Cristo, em Tomar (c. 1510).



Fig. 3 — Homem selvagem — decoração de estuque da Charola do Convento de Cristo, em Tomar (c. 1510).

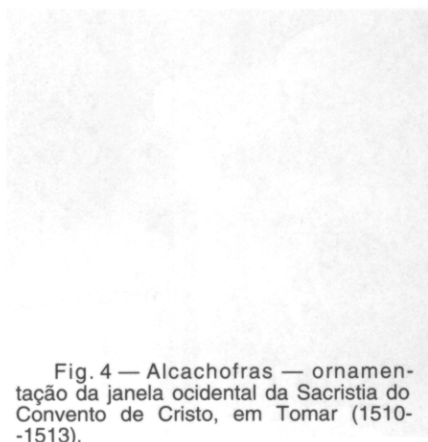


Fig. 4 — Alcachofras — ornamentação da janela ocidental da Sacristia do Convento de Cristo, em Tomar (1510-1513).

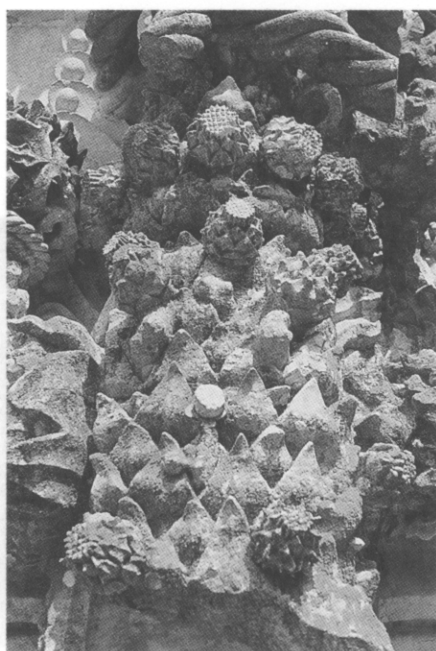




Fig. 5 — Porco-
-montês mísula do coro
do Convento de Cristo,
em Tomar (c. 1513).



Fig. 6 — Caçada
ao porco-montês —
capitel da Igreja de
São João Baptista, em
Tomar (c. 1500).



Fig. 7 — Porco músico — decoração do cadeiral do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.



Fig. 8 — Coprologia — ornamentação da moldura do portal manuelino da actual Biblioteca de Olivença.



Fig. 9 — Figuração das artes do metal — portal da Casa de Sub-Ripas de Coimbra (1513-1518).



Fig. 10 — Moldura do portal das Capelas Imperfeitas, da Batalha (1509).

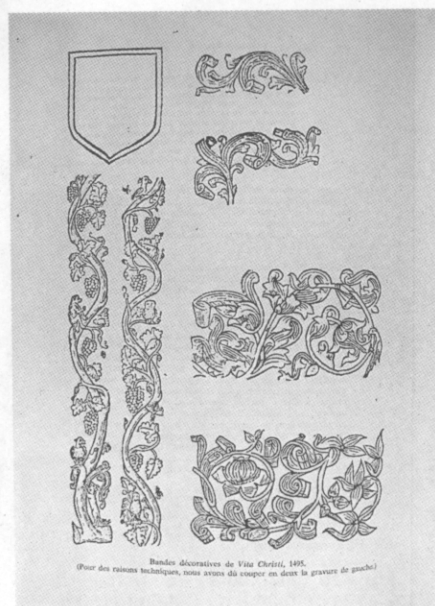
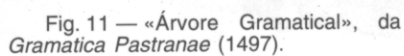
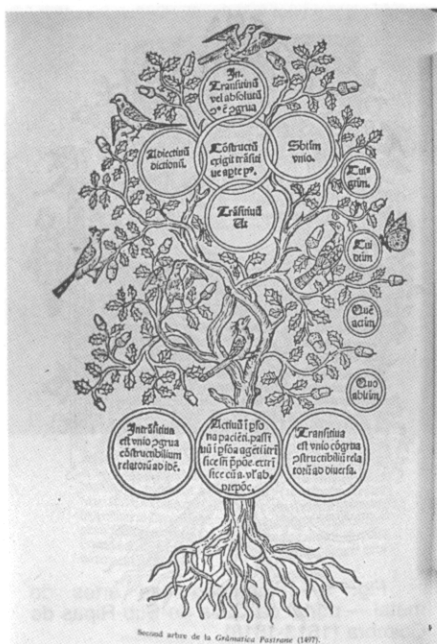




Fig. 13 — Portal de São João Baptista de Setúbal.



Marque typographique de Nicolas de Saxonia et Valentim Fernandes.

Marque typographique de Valentim Fernandes de Moravia.

Fig. 14 — Marca tipográfica de Valentim Fernandes e Nicolau da Saxónia (à esquerda).

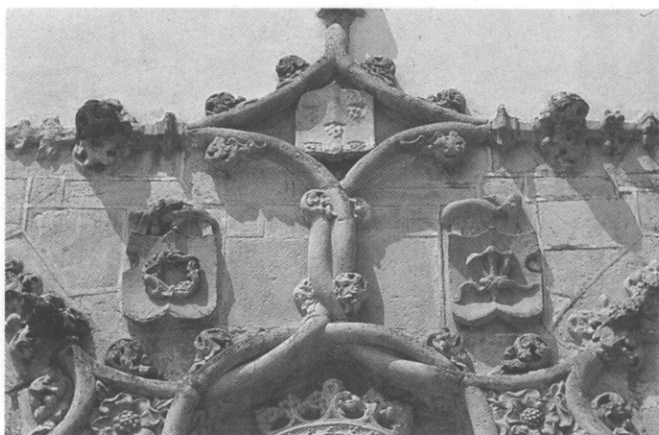


Fig. 15 — Ornamentação abstracta do portal da Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra.

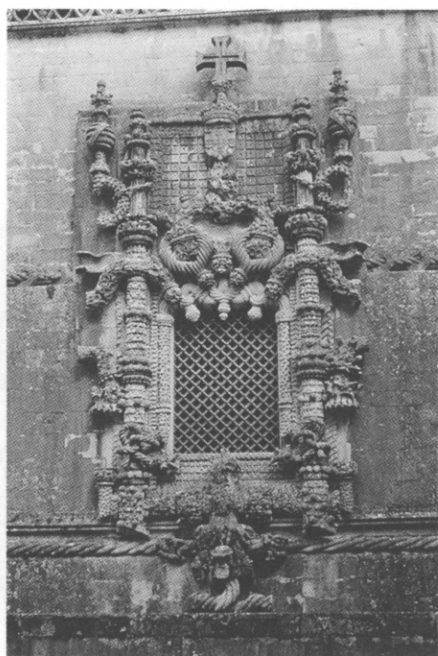


Fig. 16 — Janela ocidental da Sacristia do Convento de Cristo, em Tomar (1510-1513).



Fig. 17 — Cartela com «sinos» — cornija ornamental do Coro do Convento de Cristo, em Tomar (1510-1513).



Fig. 18 — Trompas ou olifantes (a meia altura, no botaréu norte do Coro do Convento de Cristo (1510-1513).



Fig. 19 — Guizos —
mísula da Sacristia do
Convento de Cristo
(1510-1513).



Fig. 20 — Guizeira
— janela ocidental da
Sacristia do Convento
de Cristo, em Tomar
(1510-1513).



Fig. 21 — Apitos — janelão sul do Coro do Convento de Cristo, em Tomar (1510-1513).

Gil Vicente e a génese da «Comédia Espanhola»

por

Stephen Reckert

*À memória de Luís Filipe Lindley
Cintra: homenagem de admiração pessoal
e profissional*

A chamada «comédia espanhola» é apenas um entre os diversos géneros literários novos que surgem com o dealbar do Renascimento; mas é um género *sui generis*. Falar do papel de Gil Vicente na sua criação é empresa que exige algumas definições prévias.

Como primeira característica distintiva, «toda a Comédia», segundo ele mesmo declara, «começa em dolores». Com esta afirmação dir-se-ia estar a subscrever implicitamente a doutrina do seu contemporâneo Torres Naharro, para quem o género cómico deve tratar «notables y finalmente alegres acontecimientos»; pois mestre Gil prossegue logo contrapondo a comédia às suas próprias «farsas... chocarreyras», que «nam sam muyto finas sem outros primores» ⁽¹⁾.

Descontando-se a pretensa subclasse das «tragicomédias» (que embora justificável *a posteriori* parece ter sido uma de várias invenções mais ou menos gratuitas do seu filho e primeiro editor, Luís) ⁽²⁾, estes dois

⁽¹⁾ Cf., respectivamente, *Copilaçam de todas as Obras de Gil Vicente*, Lisboa, 1562: *A Devisa da Cidade de Coimbra*, fol. 107^v; e «*Propalladia*» and other Works of Bartolomé de Torres Naharro, ed. Joseph E. Gillet, I, Bryn Mawr, Pensilvânia, 1943: *Probemio*, 142.

⁽²⁾ Como já desconfiou Menéndez y Pelayo e I. S. Révah demonstrou, com argumentos convincentes, em «La «comédia» dans l'oeuvre de Gil Vicente» (*Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 2, 1951, 1-39).

gêneros abrangem a totalidade da sua produção teatral secular. Na prática deixarei de fora não só as farsas mas também as comédias alegóricas ou «espectáculos de festival»⁽³⁾, que tendem cada vez mais a aproximar-se a estas (se bem que já «com outros primores») e a perder, portanto, a contextura ou «sintaxe» estritamente dramática que caracteriza as comédias ditas *novelescas*. É sobretudo dessa sintaxe que pretendo tratar aqui.

A segunda questão que se põe diz respeito à eventual legitimidade de considerar a comédia — ou qualquer outro gênero teatral — um gênero *literário*. Que a arte cénica não se reduz a um ramo da literatura — que uma peça de teatro, na forma em que é apresentada no palco, não se reduz ao seu texto — é por demais evidente. Verdade é que, ao contrário de uma sinfonia, um bailado, uma estátua ou um quadro, a obra dramática se estriba num arcabouço verbal. Mas não é menos verdade que esse arcabouço ou texto pressupõe, tal como a partitura da sinfonia, uma realização acústica, e tal como a coreografia do bailado, uma realização também cinética, plástica e visual, em todas as quais colaboram os actores, a decoração, e inclusive o vestuário. Para o semiólogo de Praga, Jan Mukařovský, por exemplo, o *drama* identificava-se com o texto, constituindo portanto um gênero literário — o «dialógico» — rigorosamente comparável aos gêneros lírico e diegético; ao passo que o *teatro* seria a complexíssima *Gestalt* que além do texto — e em pé de igualdade com ele — abrange também os inúmeros componentes não verbais da sua realização em cena⁽⁴⁾.

Passemos agora à terceira distinção preliminar: que devemos entender por «Renascimento»? O dogma crítico da inseparabilidade de forma e conteúdo deixa de ser aplicável quando se trata não apenas de um texto individual mas de um conjunto de textos produzidos ao longo de três séculos, em mais de uma dúzia de línguas, e numa área que se estende da Escócia a Creta e da Polónia a Portugal. Mais do que como um período cronológico, o Renascimento deveria talvez definir-se como um estado de espírito: uma sensibilidade globalmente *renovadora* (no sentido de que busca no antigo, conscientemente ou não, um rumo novo), mas cujas manifestações locais variam com a sua expansão geográfica e a sua evolução no tempo. Assim, no contexto específico da literatura peninsular, uma das manifestações mais amiúde citadas desta busca é a coexistência de obras cujo medievalismo essencial procura disfarçar-se sob uma «fermosa cobertura» de estilemas e tópicos italia-

⁽³⁾ Designação útil devida a Thomas Hart (*Gil Vicente: Farces and Festival Plays*, Eugene, University of Oregon, 1972), que reflecte o paralelismo entre estas aparatosas comédias, compostas para as festividades cortesãs, e as moralidades, que o foram para as da Igreja.

⁽⁴⁾ «On the Current State of the Theory of Theater» (1941), em *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský*, sel. e tr. J. Burbank e P. Steiner, Yale, 1978, pp. 205-206 e 211.

nizantes com outras, ainda medievais pela forma, mas cujo conteúdo não só *renovador* mas *inovador* extravasa dos estreitos moldes formais que por enquanto não soube romper.

A esta categoria pertence a obra de Gil Vicente, que, apesar de escrita exclusivamente na chamada «medida velha» (e com um vocabulário tão exíguo e um rimário tão pouco exigente em português como em castelhano), transborda de vitalidade e energia já inconfundivelmente canalizadas em direcção ao futuro. Se os novos horizontes que parece ter vislumbrado acabaram por revelar-se inalcançáveis (como, aliás, é costume dos horizontes), a culpa não foi dele mas de forças históricas alheias à sua vontade.

Outro exemplo de vinho novo em odres velhos — de renovação e evolução subjacentes, encobertas por uma superfície formal ilusoriamente estática — é o romance de cavalaria, cuja grande moda tardia começa a cobrar ímpeto a par com o arranque da carreira teatral de Vicente, na qual irá influir decisivamente. Alguns aspectos daquela influência, com as suas consequências para a configuração ideológica e sentimental da comédia vicentina, foram estudados em textos meus anteriores⁽⁵⁾. Para estes remeterei de passagem uma vez por outra, ao tratar da sua configuração *estrutural*, já que o problema da relação intergenérica se prende não só com a nossa segunda questão — a da natureza específica do drama — mas ainda com outra bastante mais ampla — a da complicada relação entre a suposta «criação original» e a imitação — que será outro tema deste ensaio.

Das comédias vicentinas inspiradas por romances de cavalaria sobressai a de *Don Duardos*, certamente a maior obra secular do autor (e, em meu endender, a sua obra-prima absoluta). Certamente também a mais acessível das suas peças para a sensibilidade de hoje: Dámaso Alonso, por exemplo, considera-a «una de las obras más poéticamente bellas» da literatura de língua castelhana de todos os tempos.

A sua beleza, no entanto, não é só *poética*, derivada daquela «suave melancolia» de que fala Alonso: depende igualmente da sábia mestria com que Vicente elabora a organização estrutural, puramente *dramática*, da peça. Como já foi dito, é provável que não haja no teatro de quinhentos outra obra em castelhano com uma construção tão habilmente urdida⁽⁶⁾. Foi por isso mesmo que a escolhi para exemplificar a estrutura dramática da comédia vicentina. Por isso, mas também porque é igualmente provável que não haja na literatura do Renascimento peninsular outra obra de tão alta qualidade que seja tão escandalosamente

(5) De *Don Duardos* em particular (mais o auto de *A Sibila Cassandra*) tratei em «Cavalaria, Cortesia e Desmi(s)tificação (O Modelo Ibérico)», no volume colectivo *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, ed. Y. K. Centeno, Lisboa, Gabinete de Estudos de Simbologia, INIC, 1986, pp. 23-40.

(6) E. L. Rivers, «The Unity of *Don Duardos*», in *Modern Language Notes*, 1961, p. 766.

ignorada. Em Espanha não se lê o *Don Duardos*, porque o autor não é espanhol; em Portugal não se lê porque o texto o é...

No meu livro *Espírito e Letra de Gil Vicente* analisei quatro autos sagrados de mestre Gil como manifestações concretas do «ritmo» constitutivo subjacente ao género dramático em geral, e portanto comum a todas as suas manifestações individuais; àqueles autos acrescentei ultimamente a farsa *O Velho da Horta* (?). Para fazer outro tanto com a mais bela obra profana vicentina terei que resumir aqui, com a possível brevidade, alguns conceitos expostos mais em pormenor naqueles estudos.

A vida pode figurar-se como um processo cíclico de aprendizagem, no qual (como disse Goethe) o último problema a ser resolvido descobre sempre outro por resolver, já que viver (citando agora Ortega) «es no tener más remedio que razonar ante la inexorable circunstancia». Este ritmo dialéctico, como função imanente do cérebro, pauta indiferentemente o pensamento de um físico nuclear, de um místico ou de um artista. Anton Ehrenzweig, por exemplo, vê na criação artística um processo em que o artista, à procura de uma «ordem oculta» no universo, sai do choque com o caos do amorfo munido de uma visão de formas potenciais que, ao serem realizadas, serão a obra de arte. É claro que também este processo é cíclico: com o poema passa-se como com o problema: o último a ser composto descobre sempre outro por compor. Assim o entendeu o poeta polaco Tadeusz Różewicz na sua «Proposição Segunda»:

... quando
o poema estiver completo
.....
descolará
e por um momento
pairará sobre a realidade
com a qual acabará por chocar
o choque
será o nascimento de um novo poema...

Sendo uma obra de arte, a obra dramática participa necessariamente deste ritmo. O teatrologista Francis Fergusson distingue nele três momentos — um *Projecto*, uma *Paixão* (o penoso choque com a «inexorable circunstancia») e uma *Percepção* — inerentes à *acção* ou *πρᾶξις* aristotélica, a qual por sua vez engloba uma série de acções menores que, à maneira dos fractais na geometria de Mandelbrot, reproduzem em miniatura a acção maior, prefigurando-a, perspectivando-a e matizando-a de modo a

(?) Cf., respectivamente, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983, caps. II e III, e «A Sintaxe Dramática de *O Velho da Horta*», em *Estudos Portugueses e: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel 1991.

preparar o público, subliminarmente, para a reconhecer. Como elementos estruturais que são, estes «fractais dramáticos» nem sempre coincidem com os simples *episódios* em que se desenrola o argumento ou *μῦθος*, porque se o conceito de «acção» pertence ao drama, o de «argumento» refere-se ao teatro.

Assim como a aprendizagem implica um «universo» de dados já adquiridos, a acção que o drama imita decorre no contexto de um esquema preexistente de valores sociais comuns que Fergusson designa como *Via*. Quanto ao *Projecto*, a sua formulação mais sucinta é de Stanislavskij, que aconselhava a concentrá-lo numa só frase infinitiva: assim, por exemplo, o *Projecto* tanto de *O Rei Édipo* como de *Hamlet* (e tanto dos respectivos protagonistas como das peças) reduz-se a «descobrir a causa oculta do mal que aflige o reino». A acção, pois, podia considerar-se a tradução do infinitivo em indicativo, mediante as sucessivas acções menores, em paralelo com a série de episódios que constituem o argumento.

Os principais meios pelos quais o ritmo dramático imanente se manifesta são por um lado as personagens e por outro as palavras que pronunciam. Com aquelas podemos agrupar os outros elementos visíveis e tangíveis da representação cénica (i.é, teatral); e com as palavras, ou significantes rigorosamente linguísticos, os significantes parciais legitimamente deduzíveis deles, como sejam o tom e a inflexão da voz e a maior ou menor intensidade da recitação.

O próprio argumento, por sua vez, não só mobiliza os actores — em saídas e entradas, em encontros e desencontros, juntando-os e separando-os de novo num constante entrecruzar de linhas de força cinéticas — como também mobiliza, para acelerar ou retardar a acção, as palavras mesmas, endireitando e emaranhando alternadamente a sintaxe dramática com entendimentos e desavenças verbais. Como assinala Mukařovský (212), «o actor [...] acentua uns aspectos da obra [...] e apaga outros [...], escolhendo a sua própria maneira de tratar o 'significado oculto' [...] que não pode ser expresso [...] no diálogo, mas que não obstante pertence ao drama. O autor só é dono da palavra escrita». Se por «actor» lermos «leitor» (ou «espectador»), esta observação (que data de 1941) antecipa teses dos (ainda mais ou menos) actuais desconstrucionistas; e tem ademais, como veremos, importantes implicações para o conceito — mais complicado do que à primeira vista parece — de plágio.

Uma simpática tradição italiana concede a todo e qualquer autor verdadeiramente criativo, mesmo a dramaturgos em prosa e até a romancistas, o honroso título de *Poeta*. É uma aceção que faz lembrar oportunamente o sentido etimológico de *poesia* como «criação». Mas não deixa de ser exacto também o outro sentido mais restrito que os dicionários costumam registar de «composição poética»: quer dizer, o acto ou resultado de *juntar*, de modo criativo, elementos já existentes.

Uma vez que não é dado a mortais criar *ex nihilo* o que quer que seja, a chamada «criação» artística consiste de facto na sábia combinação de significantes (linguísticos, visuais, plásticos, sonoros), previamente

seleccionados de entre «les mots et les choses» que nos rodeiam, para a realização de formas antes só potenciais. «Les choses», sim: porque os materiais empregues tanto podem ser pigmentos, um bloco de mármore ou uma faixa de ondas sonoras, como palavras. E se, como advertiu Mallarmé, «ce n'est point avec des idées que l'on fait un sonnet», até estas são, na maioria dos casos, materiais preexistentes. Assim, o verdadeiro «criativo» constaria só (e já não é pouco) da maneira como são combinadas para produzir, numa espécie de reacção química, uma estrutura inédita.

A palavra «combinadas» faz-me lembrar que se trata de uma estrutura sintagmática, pertencente, pois (na terminologia de Jakobson), ao *eixo da combinação*. Se as próprias ideias — «seleccionadas», tal como as palavras, com base na nossa circunstância vital — pertencem por isso mesmo ao eixo da *selecção*, o facto de elas se exprimirem não só através de palavras mas sobretudo através de *sequências* de palavras, ou seja, sintagmas verbais, obriga-nos a reconhecer que os materiais de construção preexistentes de um texto também incluem não só palavras mas sintagmas, que podem por um lado reduzir-se a uma fórmula banal como «amo-te», ou por outro abranger a citação integral de um texto extenso. Se, por exemplo, ao declarar «amo-te» o protagonista de uma peça quizer reforçar essa declaração recitando o soneto «Busque Amor novas artes, novo engenho», esse sintagma de catorze versos, considerado como um só significante muito complexo, passará a ter um novo significado que já não será o que Camões lhe atribui, mas sim o do autor da peça. Ocorre-me um caso concreto: num filme dos anos 40 o grande actor Charles Laughton representa um imigrante inglês no *Far West* da América, alvo de pesados gracejos de uma cambada de *cowboys*, que reduz os seus apoquentadores ao silêncio declamando o famoso discurso de Lincoln sobre os direitos humanos.

Estes exemplos levam a uma conclusão semiológica: se o significado original do Discurso de Gettysburgo é e será para sempre propriedade de Abraão Lincoln, e o do soneto é e será para sempre de Luís de Camões, os significados novos daqueles significantes pertencem de pleno direito aos autores do hipotético drama e do verdadeiro filme. Segue-se que um significado é o produto não só de um significante mas de um significante *num contexto*. E desta conclusão se segue outra ainda mais importante.

Não nos custa admitir que uma palavra — a forma mais rudimentar de significante conceptual — pertença de direito a todos os falantes da língua em que existe. Mas logo que reconheçamos que um significado é um fenómeno contextual, torna-se óbvio que *qualquer* significante, por mais complexo que seja, é tão legitimamente propriedade de *tutti quanti* como uma simples palavra. A *reductio ad absurdum* desta verdade deve-se a Borges, que no conto «Pierre Menard, autor del *Quijote*» a leva até às últimas consequências lógicas (pois é apenas na prática e não na lógica que é um absurdo).

A «admirable ambición» de Menard, recordamos, era reescrever «palabra por palabra y línea por línea» o romance de Cervantes, mas com um significado novo e «casi infinitamente más rico», que, devido às circunstâncias diferentes da sua composição, tornou o *Dom Quixote* menardiano, mesmo incompleto, «la obra tal vez más *significativa* [sublinho esta palavra] de nuestro tiempo». Para Borges, pelo menos, a «propriedade literária» do autor limitava-se aos *significados*.

Gil Vicente, é claro, não vai tão longe. Mas não deixa de ser curioso que a sua forma lírica preferida seja o vilancete, cujo ponto de partida é habitualmente um dístico ou terceto alheio, ou então derivado da tradição oral; mas que em qualquer dos casos adquire sempre um novo significado contextual que pertence exclusivamente a mestre Gil.

De maneira análoga o teatro vicentino adopta sistematicamente argumentos, temas e personagens também preexistentes: procedimento este, aliás, comum a inúmeros «Poetas» (*lato sensu*), de Homero e Ésquilo até Joyce, Mann e Brecht, entre tantos outros; e que não tira nem a ele nem a qualquer destes um ápice da sua genuína originalidade, que consiste exactamente na maneira como souberam combinar e variar significantes alheios ou tradicionais mais ou menos complexos para, a partir destes, *criar* (insisto tanto na palavra como no seu sentido inevitavelmente relativo) significados novos que são da exclusiva responsabilidade dos seus inventores.

Tudo isto quer dizer que em qualquer texto literário o que se *cria* é tão-somente o significado: os significantes são sempre *dados*. Obviamente, no caso das palavras, fornecidas pela língua em que escrevemos (ou então pela linguagem correspondente à respectiva época ou género, que admite umas e exclui outras de acordo com o decoro estilístico apropriado: *sermo humilis*, *sermo nobilis*, etc.). Obviamente também no caso dos morfemas: micro-significantes que constituem a unidade mínima de significação conceptual. E não menos obviamente quando se trata dos outros micro-significantes mais esfumados, hipomorfémicos, que «significam» apenas ao nível afectivo ou imaginativo: os acentos tónicos ou métricos, as consoantes ásperas ou brandas, as vogais claras ou escuras, etc.

Menos óbvio, sim (mas a aceitar-se o que tenho vindo a dizer, não menos certo), é que até os significantes «hiperlexicais», os sintagmas, às vezes extensíssimos, «herdados» de textos anteriores (*intertextualidade* e, no cinema, *homenagem* são os eufemismos de moda), geram significados radicalmente novos. À luz disso é fácil compreender por que é que as repetições típicas do paralelismo (como nas cantigas de amigo ou nalguns vilancetes de Gil Vicente) são funcionais.

A razão por que não são nem poética nem *significativamente* supérfluas é que na realidade — quando se trata de significados — *a repetição não existe*. Tanto é assim que até a assídua cultivadora dela que era Gertrude Stein (mais notoriamente no seu conhecido axioma «a rose is a rose is

a rose») tinha dúvidas sobre «the question of repetition and is there any such thing... I am inclined to believe there is no such thing as repetition. And really how can there be.».⁽⁸⁾

Pois é: realmente, como pode haver? Mal constatamos que não pode, surge de repente outra dúvida. Então é o plágio; haverá, na realidade, *any such thing*? A mais elementar prudência aconselha, pelo menos, a defini-lo com certa reserva: basta recordarmos a recente *cause célèbre* dos romances *The White Hotel* e *Ararat*, balões de ensaio com que o ficcionista e poeta D. M. Thomas parece estar empenhado em provocar acusações de plágio pela sua silenciosa apropriação de maciços blocos de «significantes alheios» facilmente reconhecíveis.

Mas passemos ao nosso tema principal: o ritmo estrutural da comédia *Don Duardos*, cujos argumento, motivos e personagens, tirados directamente do romance de cavalaria *Primaleón*, servem, no entanto, apenas para fornecer a Gil Vicente uma deixa para a *criação* (eis outra vez a equívoca palavra) de uma acção dramática insofismavelmente original.

No método de análise conhecido por «círculo hermenêutico» começa-se por isolar intuitivamente alguns pormenores superficiais de uma «estrutura» que por uma ou outra razão nos parecem conspícuos ou significativos; a estrutura a analisar pode ser linguística, etnológica, artística, etc.: no nosso caso, é claro, será o texto de uma comédia. A seguir, procura-se averiguar se entre aqueles pormenores existe alguma relação mútua: algum elo, não evidente à primeira vista, que os ligue entre si através de um ponto comum que deste modo se revela como o escondido centro vital da estrutura.

Os pormenores que se patenteiam na superfície de uma obra de teatro incluem tanto a ordem e extensão dos episódios do argumento, como os movimentos das personagens — as suas saídas e entradas em cena, os seus gestos, hesitações, precipitações —, como, é claro, as palavras que dizem (ou se abstêm, significativamente, de dizer). Pormenores todos que a partir da superfície estão de uma maneira ou outra a apontar implícita mas insistentemente para o centro que é o Projecto global da obra, traduzido pela acção que ela imita. Tenha-se presente ainda que aquela tradução passa naturalmente pelo respectivo centro de cada uma das acções parciais; ou seja, pelos projectos individuais (mais as paixões e percepções interinas) correspondentes a esta acções e aos seus protagonistas. Tentemos agora traçar o percurso que leva da superfície ao centro do *Don Duardos* ⁽⁹⁾.

O príncipe Duardos de Inglaterra, mal chega à corte de Constantinopla, apaixona-se por Flérída, filha do imperador. Sem revelar quem é, torna a partir para solicitar a ajuda da maga Olimba como medianeira.

⁽⁸⁾ *Lectures in America* (1935), New York, Random House, 1963.

⁽⁹⁾ Resumo a seguir dois parágrafos do meu ensaio «Cavalaria, Cortesia e Desmi(s)-tificação» (cit. *supra*, n.º 5).

Esta dá-lhe moedas de ouro e um cálice encantado, mandando-o disfarçar-se de vilão para se empregar na horta da princesa. Tendo persuadido o jardineiro e sua mulher a aceitá-lo, com a promessa de partilhar com eles o tesouro supostamente enterrado na horta, D. Duardos consegue, após vários encontros aparentemente infrutíferos, arranjar um ardil para fazer com que Flérída beba pelo cálice e se apaixone também por ele — o que na realidade ela estava a ponto de fazer sem necessidade de ajudas mágicas.

Eis-nos perante uma confrontação, ou, em termos dramatúrgicos, um ὄγκος: o primeiro dos que irão opor os dois protagonistas (pois nesta contenda entre iguais não pode haver *deuteragonista*). O *projecto* inicial e pessoal de D. Duardos é o de conquistar a princesa; nesta primeira acção parcial, portanto, a sua *paixão* (inclusive no sentido etimológico de «sofrimento» provém do choque com a realidade social: com a *Via*, já que é, evidentemente, inconcebível que a filha de um imperador se una a um hortelão, e é só no papel de hortelão que pode insinuar-se na intimidade dela. Esta primeira paixão já fora explicitamente prevista por ele ao procurar o auxílio da infanta — feiticeira Olimba:

Después que a Flérída vi
.....
perdi la cuenta de mí
y cobré esta *passión*.
.....
Dezidme, señora Iffanta:
Flérída, cómo la averee? ⁽¹⁰⁾

Mas trata-se de uma paixão estéril, porque não provoca a correspondente *percepção*.

Entretanto o *projecto* inicial de Flérída é o de resistir aos impulsos do seu coração e manter a ordem social, ameaçada pela irrupção do caos erótico que D. Duardos representa; ao passo que a sua paixão o é em todos os sentidos possíveis: o corriqueiro de amor-paixão, o de choque com as normas da sociedade, e o do seu sofrimento íntimo por não ousar ultrapassá-las. O resto da comédia consagra-se à resolução cuidadosamente escalonada deste *impasse*, terminando com a percepção definitiva por Flérída de que «el Amor es el Señor/deste mundo», e a partida com D. Duardos para a Inglaterra, onde será dona de feéricos palácios de ouro e prata e de jardins ainda mais frescos e belos do que a sua amada horta.

É oportuno advertir neste ponto que a sugestividade realçada de certos motivos da peça se deve à sua relação intertextual (passe o termo) com os do folclore universal, como sejam a ajudante mágica que dá con-

⁽¹⁰⁾ Citarei o *Don Duardos* pela edição diplomática incluída no meu *Gil Vicente: espírito y letra*, 1. *Estudios*, Madrid, Gredos, 1977, modernizando a pontuação e acentuação, a divisão de palavras e o emprego de maiúsculas.

selhos e auxílio material ao herói; os palácios de cristal e pedras preciosas que este costuma possuir (como os do romancista, que «altos son y relucían»); o disfarce humilde (ou às vezes monstruoso, de rã ou dragão) que tem que assumir; e sobretudo a princesa obrigada por um obscuro e irrecusável chamamento a separar-se dos pais e partir rumo ao Desconhecido: *rite de passage* para a vida adulta e (como diz Joseph Campbell) «mistério de transfiguração... que equivale a um morrer e um nascer» ⁽¹¹⁾.

Ao mesmo mundo de imemoriais e misteriosas tradições populares pertence o perturbador episódio do «cavalheiro selvagem» Camilote, cuja morte às mãos de D. Duardos (seguida imediatamente do abandono por este do seu disfarce plebeu) representa o exorcismo — imprescindível para a realização do Projecto da peça — de um «arquétipo de corrupção» (acerca deste conceito, que se prende com as origens rituais do teatro, remeto para o meu livro *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 86-87).

Por outro lado, não se pode negar que, feio e estrambótico como é, Camilote seja, no entanto, lá à sua maneira, um impecável cumpridor das regras da Cavalaria e até do amor cortês: isto é, do mesmo código de convenções sociais e eróticas — da mesma *Via* — pela qual se orienta a subcultura a que pertence também o próprio D. Duardos. E este, ao contemplar-se no espelho deformador que é Camilote, teria muito bem podido reconhecer naquelas convenções, a não ser obcecado por elas, uma via errada que levava fatalmente ao malogro do seu projecto não menos errado. Mas esta percepção — que há-de ser para ele a definitiva — só virá como corolário de outra, deveras deslumbrante: a de que uma mulher — neste caso, Flérída — não é um objecto a conquistar mas outro ser humano com a sua própria autonomia e o seu próprio projecto.

Aliás, projectos. Porque também Flérída terá de mudar e projecto e abandonar, como já fizera D. Duardos, a via que antes seguia. Adormecida nos braços dele na galera que a leva «a tierras estrañas» (por acaso «embarcar» é exactamente o Projecto global das *Barcas* do Inferno e da Glória) ⁽¹²⁾, e tendo já confiado a um desconhecido, junto com a sua pessoa, também o seu «imperio y merecer», ou seja, a dignidade de princesa e a fama de honrada que são para ela (como a Cavalaria para ele) a Via — o fundo de valores indiscutíveis em que se estribavam até aí tanto o seu comportamento individual como a sua identidade social —, Flérída só emerge mais enobrecida da sua aparente capitulação, que na realidade é apenas o reconhecimento de que «outro valor

⁽¹¹⁾ *The Hero with a Thousand Faces* (1949), New York, Meridian, 1956, 51; cf. também 49-53.

⁽¹²⁾ *Espírito e Letra de G. V.*, 96-97.

mais alto se levanta». Momentos antes ainda perguntava, entre indignada e suplicante:

¿Queréis vencer mi pelea
y no queréis que me tema
de mi daño?

¿Queréis que pierda ell amor
a mi padre y a mi señora
y al sosiego,

y a mi fama y a mi loor,
y a mi bondad que se desdora
en este fuego?

Mas é sem desdouro que a sua peleja com D. Duardos vai terminar. Tal como antes acontecera com ele, ela acaba de mergulhar no fogo purificador de uma paixão que, por ser mesmo irresistível, a obriga a repensar o seu próprio projecto. «¿Qué será de mí», pergunta agora, «pues que amar y resistir / es mi pasión?»

Tal como acontecera com ele também, a renúncia a um projecto errado levará à realização desse mesmo projecto, mas agora reformulado de maneira correcta. D. Duardos propõe-se a conquista de Flérída entendida como objecto, e acabará por conquistá-la; mas só depois de chegar à percepção dela como sujeito. Ela, entretanto, esforça-se por descobrir a «identidade» dele, entendendo por isso a sua hierarquia social; e descobri-la-á, mas só quando já não lhe interessa, pois terá chegado à percepção de que «Al Amor y a la Fortuna / no ay defensión ninguna», e que portanto

... el estado
no es bienaventurado:
que el precio estaa en la persona.

Esta nova percepção não é privativa de Flérída. Coincide com a Percepção, com maiúscula, da comédia inteira, cujo Projecto global poderíamos resumir, à maneira de Stanislavskij, na frase infinitiva «cumprir a Lei do Amor», e cuja Via é precisamente essa Lei definitiva, assim como as vias individuais de D. Duardos e Flérída tinham sido até aí os códigos provisórios, doravante revogados, da Cavalaria e do Decoro.

A configuração da comédia vicentina não se limita, é claro, ao seu ritmo constitutivo particular. Este, como a estrutura de qualquer obra, reflecte por força a circunstância e as preocupações vitais de uma mentalidade estruturante: a do autor. A circunstância vital de Gil Vicente (que às vezes devia parecer-lhe verdadeiramente «inexorable») era a Corte, cujas preferências literárias se dividiam entre os romances

de cavalaria e a poesia cançãoeiril do amor cortês, deixando pouco espaço de manobra disponível para um género tão inovador como a comédia. Sobretudo, sem dúvida, a vicentina: experiência artística e aventura intelectual avançadas demais para o seu momento histórico.

Nem aquele espaço nem aquele momento, aliás, haviam de durar muito mais tempo. Quem realmente morreu com a Pátria não foi Camões, que sobreviveu o suficiente para a ver sumida «numa austera, apagada e vil tristeza», mas mestre Gil, que entretanto — ou seja, entre 1536, ano do estabelecimento da Inquisição, e 1540, ano do primeiro auto-de-fé — já desaparecera da cena.

Se a comédia vicentina em si, tanto pela sua estrutura dramática precursora do teatro espanhol do *Siglo de Oro* como pelo seu substrato de ironia e a sua subtiliza psicológica e simbólica, era inovadora demais para o seu tempo, por outro lado o espírito de abertura que respirava ia já ficando obsoleto em face dos novos tempos sombrios que se aproximavam a passos gigantes. Mais alguns anos, e desapareceria também a faustosa Corte: único espaço físico possível, por exíguo que fosse, para uma comédia «portuguesa». Mais alguns ainda, e a comédia, «por la sabia mano gobernada» de Lope de Vega (e agora sim, espanhola deveras — mesmo se a primeira colectânea dedicada a ela é de Lisboa, 1603), iria enveredar por outros caminhos — democratizando-se nos *corrales*, aperfeiçoando-se tecnicamente, multiplicando-se portentosamente em autores, textos, representações e subgéneros — e do efémero momento vicentino ficaria apenas a memória.

Mais ainda: até essa memória ficaria apenas em forma amputada. Lope, é certo, não deixaria de se lembrar de Gil Vicente (e até chegaria a escrever um auto sacramental, *El viaje del Alma*, baseado numa mistura de elementos do *Auto da Alma* e da *Barca da Glória*: significantes vicentinos, afinal, dotados de um novo significado inalienavelmente lopesco). Mas só se lembra dele como autor de *autos*. Jamais de *comédias*.

Exemplos de ironia no *Auto da Índia*

por

Constantin Stathatos

No *Auto da Índia* a ironia surge praticamente desde o princípio até ao fim e desempenha um papel fundamental na provocação do riso, afectando sobretudo as falas e comportamento da personagem principal.

1. A ironia do nome da protagonista

Durante uma boa parte da peça conhecemos a protagonista apenas como *Ama*. É mais ou menos a meio da acção, no verso 237, que lhe é atribuído o nome: *Constança*. Até aí fomos presenciando o seu *modus operandi* e familiarizámo-nos com a sua tendência para a infelidade conjugal. Com efeito, ela própria, que havia praticado o adultério antes mesmo de o marido ter partido para a Índia⁽¹⁾, marcou já um encontro com o *Castelhano* e recebe agora *Lemos* em casa. Mas a escolha do nome

(¹) Alguns estudiosos põem em dúvida o anterior comportamento adúltero de *Constança*. Luís Callado Nunes, dá para os versos 77-81 («Hi, se vai ele a pescar / mea légua polo mar,... / isto bem o sabes tu, / quanto mais a Calecu! / Quem há tanto de esperar?») a seguinte interpretação: «O meu (*sic*) marido, como tu sabes, já vai a meia légua de distancia; não é pois provável que elle volte atrás e muito menos o será quando elle chegar a Calecut» — veja-se a sua edição da *Farsa chamada Auto da Índia*, Lisboa, Typografia do Comercio, 1905, p. 12, n.º 80. Donald McGrady concorda com Callado quando escreve, a propósito deste passo: «não aponta para qualquer infidelidade anterior da Mulher», mas simultaneamente discorda ao afirmar que «a *Ama* anuncia a intenção de cometer adultério no futuro (e começa imediata-

e o facto de ele aparecer nesta altura da peça, como Thomas Hart atentamente observou, é porque «estamos neste momento em posição de apreciar como ele é ironicamente apropriado»⁽²⁾.

2. A ironia das lágrimas

Durante a acção as lágrimas correm copiosamente, mas não pelos motivos que forçosamente se esperariam. A peça abre com *Constança* a chorar. Quando a *Moça* lhe pergunta se é por a armada partir, *Constança* enfurece-se com tal ideia:

Olhade a mal-estreada!
Eu hei-de chorar por isso? ⁽³⁾

A *Moça* fica perplexa, evidentemente, tal como nós, e insiste em aprofundar a razão do abatimento da patroa, que lhe explica: «que dizem que não vai já!» (v. 15). *Constança* receia, pois, que o marido acabe por não partir! A ironia da situação faz com que o choro dela provoque em nós mais o riso do que pena ou simpatia.

Após o regresso do marido, passados dois anos, *Constança* tenta convencê-lo de que chorou muito quando ele partiu:

E eu, oh quanto chorei,
quando a armada foi de cá!
E quando vi desferir,
que começaste a partir,
Jesu, eu fiquei finada!
Três dias não comi nada;
a alma se me queria sair.

(vv. 431-437)

mente)» nos versos 228-232 («*Ama*: Que foi do vosso passear, / com luar e sem luar, / toda a noite nesta rua? / *Lemos*: Achei-vos sempre tão crua, / que vos não pude aturar»), onde «fica bem claro que a *Ama* rejeitou as anteriores propostas de *Lemos*.» Veja-se D. McGrady «The Italian Sources of Gil Vicente's *Auto da Índia*», in *Romance Philology*, xxx, 1976-1977, 323, n.º 9. Mas é a própria *Constança* quem, logo no começo da peça (verso 8), classifica o marido de «gamo». Para outras provas das anteriores infidelidades de *Constança* ver Stanislav Zimic «Auto da Índia: La casada infiel», in *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, 1983, 43-44.

⁽²⁾ Ver a introdução à sua edição das *Farces and Festival Plays of Gil Vicente*, Eugene, University of Oregon Books, 1972, p. 24. Ver também Paul Teyssier, *Gil Vicente — O Autor e a Obra*, trad. de Álvaro Salema, Lisboa, ICALP, 1982, p. 128.

⁽³⁾ Citarei da edição de Hart (ver n.º 2) que apresenta não só um texto de confiança como uma numeração correcta dos versos.

Estamos num mundo às avessas em que as coisas parecem o seu oposto, em que as mentiras nos são apresentadas como verdades. Mas é também ilusão teatral da melhor o que nos é revelado: ao fingir-se esposa inocente e fiel, *Constança* é uma grande hipócrita, tanto no sentido etimológico como no sentido corrente da palavra. O seu talento é, porém, esbanjado com um pobre crédulo que tem como garantida a fidelidade da esposa.

A ironia intensifica-se mais ainda quando *Constança*, num esforço para descrever a sua solidão e o seu sofrimento, com as cores mais vivas que lhe era possível, afirma ter estado entregue aos seus deveres de esposa piedosa durante a madrugada em que o marido, e o resto dos navegantes enfrentaram a tempestade do mar.

E eu fui-me de madrugada
a Nossa Senhora d'Oliveira.
E com a memória da cruz
fiz-lhe dizer ãa missa,
e prometi-vos em camisa
a Santa Maria da Luz.

(vv. 445-450)

E no dia seguinte,

... fui ao Spirito Santo
com outra missa também;
Chorei tanto que ninguém
nunca cuidou ver tal pranto.

(vv. 452-455)

Tudo isto acompanhado de lágrimas, proclama ela. Mas nós leitores, sabemos de tudo: naquela mesma quarta-feira estava na cama com o *Lemos*!

Todavia o motivo da *Constança* «dolorosa» é ainda mais elaborado. A todas as descrições das aventuras do marido ela opõe novos elementos do seu sofrimento, acumulando mentira sobre mentira:

E eu cá esmorecer,
fazendo mil devações
mil choros, mil orações.

(vv. 468-470)

E o tolo do marido observa todo contente: «Assi havia de ser» (v. 471).

Também altamente irónicas são a rememoração e enumeração minuciosas praticadas por *Constança* em tudo o que dois anos antes, e pretensamente, fez nos primeiros dias da ausência do marido.

3. A ironia da oração de *Constança*

É normal esperar-se que uma mulher cujo marido está para embarcar (ou já embarcou) para uma viagem demorada e perigosa reze para que regresse são e salvo. *Constança* não faz nada disso. O que ela pede a Santo António — o Santo que acha as coisas perdidas⁽⁴⁾ — é que a livre para sempre do marido:

A Santo António rogo eu
que nunca mo cá depare

(vv. 37-38)

4. A ironia da liberalidade de *Lemos*

Antes de *Lemos* aparecer pela primeira vez em cena é descrito pela *Moça* como um «rascão» (v. 210) que não sospirava [...] / «senão por algum dinheiro» (vv. 213-214). Depois de lhe dar entrada em casa, *Constança* habilmente sugere que deve ser ele a pagar a ceia:

Vós quereis cá cear,
e eu não tenho que vos dar.

(vv. 264-265)

Lemos pega-lhe nas palavras e tenta impressionar *Constança*, mostrando uma generosidade que os seus meios desmentem. Não só se oferece para pagar a ceia como dá a entender que pagará muito mais do que isso (afinal de contas, prepara-se para obter os seus favores sexuais):

Vá esta moça à ribeira
e traga-a cá toda inteira,
que toda s'há-de gastar.

(vv. 266-268)

⁽⁴⁾ Ver a *New Catholic Encyclopedia*, New York, McGraw — Hill, 1967, vol. 1, p. 595, col. 2.^a.

Quando a *Moça* sugere ir comprar peixe, cabrito e coisas quejandas, ele propõe logo alternativas mais em conta:

Traze ua quarta de cereijas
e um ceitil de briguigões.

(vv. 273-274)

Falando-lhe depois em ostras ele contrapõe pão e vinho. Assim o prometido banquete para o qual, ele não tinha posses para pagar degenera, ironicamente, num monástico repasto de pão e vinho.

Tal como *Aires Rosado* em *Quem tem Farelos?* ou o *Escudeiro* de *Lazarillo de Torres*, *Lemos* é um hipócrita: tenta projectar uma imagem de riqueza que não reflecte a realidade dos seus escassos meios.

5. A ironia da preocupação que *Constança* tem da sua honra e boa fama

Em casa de *Constança*, *Lemos* começa a cantar manifestamente para exprimir o seu contentamento após o coito ⁽²⁾:

Quem vos anojou, meu bem,
bem anojado me tem.

(vv. 285-286)

Constança interrompe-o e objecta:

Vós cantais em vosso siso?
[...]
A vizinhança que dirá?
Se meu marido aqui não está
e vos ouvirem cantar,
que razão lhe posso eu dar
que não seja muito má?

(vv. 287, 289 e 293)

A ironia não reside propriamente na oposição a que *Lemos* cante mas antes no facto de esperar que ele se cale enquanto o *Castelhano*, na rua, grita e pede para o deixarem entrar. Ficará a reputação de *Constança*

⁽²⁾ Admitindo, como nós admitimos, um intervalo de algumas horas entre os versos 284 e 285, porque, quando o *Castelhano* aparece, daí a pouco (verso 310), está prestes a romper a manhã.

mais comprometida com a cantoria de *Lemos* dentro de casa ou com a berraria do *Catelhano* no exterior? Se, por momentos, aceitarmos a afirmação de *Constança* segundo a qual ela se aflige com o que as pessoas possam vir a dizer, as idas e vindas dos dois homens no dia anterior, à vista dos vizinhos, deveriam constituir-lhe uma preocupação muito maior.

6. A ironia dramática da autoconfidência de *Constança*

O marido de *Constança* partiu há já dois anos e ela teve a oportunidade de se divertir ao longo deste período. Um dia, sozinha em casa, levada talvez por um falso sentimento de culpabilidade, passa-lhe pela cabeça um pensamento desagradável:

Mas que graça que seria,
se este negro meu marido
tornasse a Lixboa vivo
pera minha companhia!

(vv. 375-378)

Mas logo põe de lado esta ideia tão ridícula:

Mas isto não pode ser,
que ele havia de morrer
sòmente de ver o mar.
Quero fiar e cantar,
segura de o nunca ver.

(vv. 379-383)

Mais ou menos sossegada com a ideia de não ter de se afligir com o seu regresso vê entrar em casa a *Maça* a anunciar-lhe a chegada iminente do marido. Tão inesperada e funesta notícia deixa *Constança* apavorada, porque vem destruir todas as suas esperanças de continuar a gozar plenamente a vida como até esse momento tinha feito. Seria ingenuidade da nossa parte concluir que este regresso inesperado forçosamente obrigava *Constança* a mudar de costumes. De qualquer das maneiras, doravante ela não gozará da liberdade absoluta que tinha quando o marido estava ausente. Mas podemos admitir ainda, sem dificuldades, que o marido enganado irá, de vez em quando, à pesca *mea légua polo mar...*

7. A ironia das acusações feitas por Constança ao marido

Depois de, com uma série de mentiras, ter provado a sua fidelidade e a mais completa mímica de prazeres durante a longa ausência, finge-se indignadíssima e acusa o marido de infidelidade:

Lá há Índias mui fermosas;
lá faríeis vós das vossas.
E a triste de mi cá,
encerrada nesta casa,
sem consentir que vezinha
entrasse por ùa brasa,
por honestidade minha.

(vv. 486-492)

O cúmulo da ironia é quando os seus pretensos tormentos geram no marido um sentimento de culpa. Ele sente-se compelido a explicar uma vez mais o que na Índia se passou, para assim afastar todas as «suspeitas» de *Constança*:

Lá vos digo que há fadigas,
tantas mortes, tantas brigas,
e perigos descompassados,
que assi vimos destroçados,
pelados coma formigas.

(vv. 493-497)

8. A ironia das riquezas do marido

Depois de o marido ter referido os perigos e as fadigas que passou na demanda do «Eldorado», *Constança* pergunta-lhe se vem rico. A resposta dele é cheia de ironia: não se trata de um inequívoco *sim* ou *não*, mas de um circunlóquio; o público compreende imediatamente o que ele quer dizer⁽⁶⁾:

Se não fora o capitão,
eu trouxera a meu quinhão
um milhão, vos certifico.

(vv. 499-501)

(6) Ver as palavras do *Escudeiro* no *Lazarillo de Tormes*, ed. R. O. Jones, Manchester University Press, 1963, p. 41: «No soy tan pobre qui no tengo en mi terra un solar de casas, que a estar ellas en pie y bien labradas... valdrían más de docientas veces mil maravedís... y tengo un palomar que, a no estar derribado como está, daría cada ano más de docientos palominos.»

Não fosse o capitão e ele teria enriquecido! Por outras palavras, não vem rico. As fadigas por que passou foram inúteis. Tanta canseira para nada. Encontra-se exactamente na mesma situação em que estava antes de ter partido para a Índia. Nada ganhou, embora admita que também nada perdeu, pois ninguém perde aquilo que não possui.

Estas breves notas acerca da atmosfera irónica que envolve a maior parte do *Auto* demonstram que Gil Vicente usou a ironia para mostrar que, no universo das suas personagens, nem sempre as coisas são o que aparentam ser, obtendo-se, por isso, um desejado tom cómico.

Ao mesmo tempo, esta ironia constante ajuda muito o dramaturgo a reforçar junto do seu público a impressão da astúcia de *Constança* e da estupidez do marido, que se opõem comicamente para gáudio do espectador de ontem e de hoje.

O Purgatório de Gil Vicente: estado ou lugar?

por

Luciana Stegagno Picchio

Num recente trabalho escrito para homenagear um sábio espanhol, amigo de Portugal e especialista de teatro peninsular, estudámos o chamado *Auto da Barca do Purgatório*, ou *Barca segunda*, de Gil Vicente, numa perspectiva semiológica. Mas procurámos fazer também um estudo de mentalidades, na linha das pesquisas que Jacques Le Goff e a sua escola vem dedicando ao imaginário medieval europeu e, em particular, ao problema da origem e da essência do Purgatório na consciência cristã⁽¹⁾.

Ao repropor esta pesquisa, em versão portuguesa e com as adaptações requeridas pelo seu novo destino, desejaríamos antes de mais nada oferecer um assunto de discussão aos amigos teatrólogos da Cornucópia. O teatro é, sempre foi, texto e espectáculo. Do primeiro elemento pode-se, no limite, prescindir. Mas o segundo é o teatro. Acontece assim que um trabalho filológico, surgido como pesquisa sobre o texto e as suas motivações no momento da escrita, pode transformar-se em meditação sobre uma nova possível encenação de uma peça cujo texto e rubricas nos oferecem várias possibilidades de interpretação e, portanto, de apresentação ao público. É neste sentido, de indagação de significados e de proposta cénica, que dedico aos amigos da Cornucópia esta versão

(¹) Luciana Stegagno Picchio, «Per una semiologia dell'aldilà: l'idea di Purgatorio in Gil Vicente», in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Editorial Gredos, 1988, pp. 447-458.

portuguesa da minha pesquisa sobre a *Barca do Purgatório*, de Gil Vicente. Purgatório lugar ou Purgatório estado? Espaço ou tempo?

1. Entre os textos devotos de mestre Gil, este *Auto da Barca do Purgatório*, ou *Barca Segunda*, destaca-se por uma sua lírica, peculiaríssima, «lusitanidade» ⁽²⁾. No jogo pirotécnico de invenções temáticas e linguísticas da *Barca do Inferno* ou *Barca Primeira*, as personagens, desde o Fidalgo à Alcoviteira, do Frade com a sua Ama ao Judeu e aos homens de lei, representavam todos, embora com uma caracterização comportamental linguística e gestual muito peculiar e local, categorias humanas de alcance universal. Enquanto aqui, na *Barca Segunda*, as personagens parecem actuar numa atmosfera de resignação, melancólica resignação lusa. Trata-se, naturalmente, de uma precisa escolha estilística por parte do «fazedor de aytos para el-rey». A variegada humanidade «mediana», moradora da cidade, dos destinados ao Inferno, com seus jogos e trocas de classes sociais, ou bem à humanidade «alta» dos condes, duques, reis, imperador, bispo, arcebispo, cardeal, Papa, do *Auto da Barca da Glória*, ou *Terceira Barca* ⁽³⁾, opõe-se aqui uma galeria de personagens todos igualmente recortados num único, homogéneo, tecido camponês. Se, na *Barca do Inferno*, é de cena a *civitas*, na do Purgatório aparece o campo, *rus*. «Trata-se por lavradores», lê-se na rubrica introdutória do *Auto*, que, embora na sua infidelidade formal, de que voltaremos a falar e que é talvez da responsabilidade de Luís Vicente, espelha sem dúvidas a primeira redacção do próprio Autor ⁽⁴⁾.

Também o Purgatório é um auto de Natal e as suas personagens estilizadas são figuras do campo português. Há nisso uma mudança estilística em relação aos primeiros autos «em estilo pastoril» *sayagués*, ainda ibéricos sem diferenciações e medievais na sua estrutura de

⁽²⁾ As citações dos textos de Gil Vicente são feitas, para a *Barca do Inferno*, da ed. Révah (*Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente*, t. I, édition critique du premier «Auto das Barcas» par I. S. Révah, Lisbonne, Bibl. Centre Histoire du Théâtre Portugais, 1951, = Révah, *Inferno*). Para as outras peças, sempre da *princeps* (*Copilaçam de toda las obras de Gil Vicente*, Lisboa, Joam Alvares, 1562. Reimpressão fac-similada, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928 = *Copilaçam*), com um mínimo de actualização gráfica e tendo em conta as leituras dos editores mais recentes. Para comodidade dos leitores e à falta de uma numeração dos versos de cada peça unanimemente aceite, indicam-se também os números das páginas da ed. *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols, 1984 (= Buescu). Na *Copilaçam*, a «barca segunda», como ela vem indicada na «Taboada do livro primeiro das obras de devaçam», ocupa as ff. XLIXV-LIV. Em Buescu, as pp. 1, 229-253.

⁽³⁾ Cf. «Taboada» cit: «A terceyra barca», fol. LV.

⁽⁴⁾ «Esta segunda he attribuida aa embarcaçam do purgatório; trata-se per lavradores. Foi representada aa muito devota e carolica Rainha dona Lianor no Hospital de tololos sanctos da cidade de Lisboa, nas matinas do Natal. Era do Senhor de MDXVIII anos.»

cloogas dramáticas. Mas isso permite ao autor inventar aquela língua rústica portuguesa que, a partir deste momento, será uma das suas criações mais originais e exclusivas⁽⁵⁾. Não só: permite-lhe encarar com coragem e independência uma problemática social que noutras ocasiões lhe era vedada pela sua qualidade de poeta de corte.

Muitas vezes a *Barca do Purgatório* foi considerada uma peça «de transição»; mas um exame muito atento revela a sua sólida estrutura diegética e a sua intrínseca «modernidadfge». Mais do que outros textos, normalmente citados, ela nos pode ajudar na construção daquela «semiótica dos Aléns» que atrai actualmente pesquisadores de diferentes países⁽⁶⁾.

2. O primeiro problema é o que diz respeito à «essência» do Purgatório vicentino. O *Auto da Barca do Purgatório*, isto é, a «segunda cena... atribuída à Embarcação do Purgatório» ou, como diz Révah, o segundo «auto de moralidade *das Barcas*», foi representado «à muito devota e católica Rainha D. Leonor no Hospital de Todos-os-Santos da cidade de Lisboa, nas matinas do Natal, era do Senhor de 1518».

O lugar e o tempo da representação revelam-se bastante significativos. O espaço, o Hospital de Todos-os-Santos, de cujos tesouros de ouro e prata Gil Vicente, por alvará de 15 de Fevereiro de 1509, fora nomeado vedor, indica que o ourives régio (desde 1513 «mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa») jogava, por assim dizer, em casa, recebendo a soberana no seu próprio território⁽⁷⁾.

Como já acontecera em 1504, quando, como lugar da representação do *Auto de S. Martinho*, fora escolhida a capela-mor da pequena igreja anexa ao Hospital das Caldas da Rainha, também desta vez e espectáculo se realiza na capela-mor da igreja do Hospital. Um palco excelente, espaçoso, alto, bem iluminado, situado na intersecção dos quatro braços

(5) Sobre o assunto, fundamental ainda Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959 (cap. II, pp. 76-181), «La langue rustique portugaise», et cap. III, pp. 182-198, «Les commères». Bibliografia precedente na p. 79.

(6) Cf. Cesare Segre, «L'invenzione dell'altro mondo», in *Autografo*, Pavia, I, 1, Febr. 1984, pp. 7-14 e bibliografia agora no seu: *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Giulio Einaudi, 1990 Veja-se sobretudo A. Gurevič, «Per un'antropologia delle visioni ultraterrene nella cultura occidentale del Medioevo» [1977], in G. Prevignano (a cura di), *La semiótica nei paesi slavi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 443-462.

(7) No que diz respeito às relações de Gil Vicente com o Hospital de Todos-os-Santos, cf. Anselmo Braamcamp Freire, *Gil Vicente Trovador Mestre da Balança*, 2.ª ed., Lisboa Ocidente, 1944, p. 517, e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, IV, «Cultura intelectual e nobreza literária», depois in *Notas Vicentinas*, Lisboa Ocidente, 1949, p. 156 e *passim*. Na *Cópilagam* de 1586, Lisboa, por Andrés Lobato, 2.ª ed. da «suma» vicentina, na qual se verificam pesadas modificações devidas à Inquisição, a rubrica afirma: «Foy representada aa muyto deuota doña Lianor», omitindo a ditologia protocolar «muyto deuota e Católica Raynha», presente na edição *princeps*.

da cruz grega que constituía a estrutura do Hospital de Todos-os-Santos, com um altar-mor visível quer da nave da igreja, que dava para o Rossio, quer das três enfermarias, que constituíam os restantes três braços da cruz. E, além disso, um palco sugestivo, austero e imponente, em total consonância com a época e com o texto que se representava⁽⁸⁾. Quanto ao tempo, bastará recordar que, pouco mais de um ano antes, a 31 de Outubro de 1517, Lutero publicara as suas noventa e cinco teses e que a *quaestio de purgatório*, estreitamente ligada à polémica das indulgências, era de grande actualidade.

O nascimento do Purgatório como «terceiro lugar» transitório de um Outro Mundo que um rígido esquema dualístico concebera até então como sede de um Paraíso e de um Inferno subtraídos à temporalidade, eternos, foi fixado no final do século XII, depois de um processo de elaboração e decantação iniciado a partir do século III. Devemos a Jacques Le Goff não só um importante volume dedicado precisamente à *naissance* do Purgatório, mas também uma série de ensaios complementares sobre o imaginário medieval, onde o Purgatório como tempo e como espaço de uma gestualidade bem definida é novamente objecto de pesquisa e de estudo⁽⁹⁾. Seguiremos o caminho iniciado por este autor, apesar de os séculos que ele não tratou serem os que aqui mais nos interessam, precisamente porque nas suas opções Gil Vicente foi decerto influenciado não apenas pelo saber bíblico e medievo comum aos homens

(8) Quanto às notícias sobre o lugar da representação da *Barca do Purgatório*, recordamos que o Hospital de Todos-os-Santos, fundado por D. João II, (a primeira pedra fora colocada em 15 de Maio de 1492) e terminado no tempo de D. Manuel em 1501, foi destruído por um violento incêndio em 1601, de que apenas se salvou a célebre fachada da igreja, virada para o Rossio. É possível reconstituí-lo com base nas descrições de Lisboa nos séculos XVI e XVII e, além disso, no *Regimento do Hospital* (1504). Veja-se: Cristóvão Rodrigues de Oliveira, *Sumário em que brevemente se contém algumas cousas assim eclesiasticas como seculares que há na cidade de Lisboa*, Lisboa, Germão Galharde, s.d.; reed., Lisboa, 1938, p. 49; João Brandão, «Estatística de Lisboa de 1552», cód. 476 da BNL publ. por Gomes de Brito, «Tratado da Magestade, grandeza e abastanza da cidade de Lisboa na segunda metade do século XVI», Lisboa, Arquivo Histórico Português, 1923, p. 117; Frei Nicolau de Oliveira, *Livro das grandezas de Lisboa*, Lisboa, 1620, p. 118; Augusto Silva Carvalho, *Crónica do Hospital de Todos-os-Santos*, Lisboa, 1949; Mário Carmona, *O Hospital Real dos Todos-os-Santos da Cidade de Lisboa*, Lisboa, 1954; Dagoberto L. Markl-Vítor Serrão, «Os Tectos Maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-161 [?])», in *Bol. Cult. Ass. Distrital de Lisboa*, III série, n.º 86, t. I, 1980, pp. 3-57. Agradeço a Sylvie Deswarte as notícias a esse propósito.

(9) Jacques le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981; id., *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985 (sobretudo, pp. 84-98, «Les temps du Purgatoire, III^e-XIII^e siècles», e pp. 127-135, «Les gestes du Purgatoire»). V. também P. Ariès, «Note critique» ao volume de Le Goff, *La naissance...*, intitulada «Le Purgatoire et la Cosmologie de l'Au-delà», in *Annales ESC*, 1983, n.º I, pp. 151-157. Interessante é ainda o capítulo sobre «Les supplices de l'au-delà» da obra de Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII-XVIII siècles)*, Paris, Fayard, 1983, pp. 416-466 [pp. 427-466, «Le Purgatoire, enfer temporaire»].

de cultura do seu tempo, mas também por acontecimentos e discussões muito próximos de si. Valer-nos-emos em todo o caso da enorme bibliografia⁽¹⁰⁾ que, desde o início do século XVI, foi estimulada pelo tema do Purgatório, encarado por Lutero num modo que variou com o tempo, mas sempre em relação ao escaldante problema das indulgências.

O texto de Gil Vicente é neste caso extremamente significativo, já que, se a *Segunda Barca* surge depois dos concílios de Lyon (1274) e de Florença (1439), nos quais o dogma do Purgatório fora discutido e definido nos seus termos basilares, ela precede de nove lustros o Concílio de Trento (1563), onde, depois da tempestade luterana, o mesmo dogma será reformulado nos seus fundamentos definitivos.

É bem conhecido, e já foi sublinhado por ilustres estudiosos, o carácter de denúncia próprio do catolicismo vicentino na época da Reforma. Sabemos como ao seu erasmismo valeu, salvando-o de prováveis sanções, o facto do dramaturgo do catolicíssimo rei de Portugal ter morrido a tempo. E estamos recordados, por um lado, do estrago feito nos seus textos, depois da morte do autor, pela censura inquisitorial e, por outro lado, do protesto do cardeal Aleandro, Núncio Apostólico em Bruxelas, quando, depois de ter assistido em 1531 à representação bilingue do *Jubileu d'Amor*, declarava: «A me veramente crepava il cuore, parendomi esser in meggia Saxonía, ad udir Luther over esser nelle pene dil sacco di Roma»⁽¹¹⁾. E contudo o douto Aleandro era admirador de Erasmo e seu seguidor ideológico.

Quais os elementos que a *Barca do Purgatório* nos oferece para a definição da ideologia de Gil Vicente e, o que mais é, da mentalidade do público a quem ele se dirigia naquele ano de 1518, tão carregado de história? Quase todos eles são, como veremos, elementos «a negativo», mas nem por isso menos comprovativos. O Purgatório de Gil Vicente vale pelo que *não é*, pelo que *não diz*, pelo que nos *não* propõe: depois de Lutero, mas também, não o esqueçamos, depois de Dante Alighieri.

Num importante e já clássico estudo sobre as fontes das *Barcas*, Eugenio Asensio, em 1953, procurou determinar, com maior rigor do que os seus predecessores, o que uma Antiguidade Clássica e uma Idade Média periférica tinham legado ao dramaturgo da rainha D. Leonor, a matéria que servira de base à sua pessoal e inventiva prefiguração do

⁽¹⁰⁾ Como primeiro passo de orientação bibliográfica, v. [M. Jugie], verbete «Purgatoire», in *Dictionnaire de théologie catholique*, XIII, 1.^a, Paris, 1936, col. 1163-1357, e os demais verbetes para que o remete.

⁽¹¹⁾ Cf. Carolina Michaëlis, *Nota Vicentina*, I, «Gil Vicente em Bruxelas», in *Notas Vicentinas*, cit., pp. 9-83 [14]. Cf. também: Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 48-49 (trad. port. *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugal, 1969). Que o *Jubileu* fosse bilingue, do bilinguismo próprio da corte portuguesa, atesta-o o mesmo Aleandro: «Fu recitata presente mundo una comedia iberistí kai lusitanistí», isto é em espanhol e português

Outro Mundo⁽¹²⁾. Com o seu trabalho, Asensio conseguiu verdadeiramente, como esperava, «precisar y enriquecer las vagas noticias» que até aí possuíamos «sobre las fuentes de la *Barca Primera*»⁽¹³⁾. As suas descobertas, relativas sobretudo a *Barca do Inferno*, servir-nos-ão de guia e de ponto de partida, para nos aventurarmos no território mais inexplorado da *Barca Segunda*.

3. Começemos por Luciano de Samosata, cujos Diálogos dos Mortos (especialmente o *Scaphidium* e o *Tyrannus*, segundo as convencionais denominações latinas) são considerados não apenas por Asensio, mas já por estudiosos como M. Menéndez Pelayo, Creisenach ou, em Portugal, por Paulo Quintela⁽¹⁴⁾, a primeira e indiscutível fonte das *Barcas* vicentinas: uma fonte indirecta, naturalmente, a que servem de media-neiras as numerosas traduções latinas que circulam pela Europa nos inícios do século XVI e as imitações (basta pensarmos no *Charon*, 1491, de Pontano) que repropunham no âmbito humanista o modelo do diálogo de Luciano.

A Luciano vai Gil Vicente buscar os motivos do rio Aqueronte, da barca das almas, do desfile dos mortos no cais, da discussão com o barqueiro infernal, dos seus lamentos e diatribes. E vai buscar muitos outros motivos que depois ele introduz numa nova tradição estilística ao serviço de uma humanidade diferente. Mas as coisas complicam-se já aqui. A barca de Luciano era só uma, era a barca dos mortos da tradição clássica, e só uma era também a nave dos loucos de uma tradição literária e pictórica mais recente⁽¹⁵⁾. Em Gil Vicente, pelo contrário, as barcas são duas: a Barca do Inferno e a Barca da Glória. É evidente, de facto, que o outro batel, a chamada Barca (ou «a embarcação», como reza a rubrica inserida por Luís Vicente na *Copilaçam* de 1562) do Purgatório, não existe, porque não existe passagem do rio para as almas

(12) Eugenio Asensio, «Las fuentes de las Barcas de Gil Vicente», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, IV, 1953, 2, pp. 207-242. Agora publicado nos seus *Estudios Portugueses*, Paris, Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-77, com o título de «Las fuentes de las Barcas de Gil Vicente: lógica intelectual e imaginación dramática».

(13) «Las fuentes», 1974, p. 60.

(14) M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, LVII, 1983, pp. CLXXXVI-CLXXXVII. Na ed. Nacional das Obras, Madrid, 1944, t. III, p. 365; W. Creizenach, *Geschichte des Neuren Dramas*, 2.^a ed, Halle 1923, III, pp. 101-102; Paulo Quintela, «introdução» a Gil Vicente, *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*, Coimbra, Atlântida, 1946, pp. IX-CXV.

(15) Sobre a «nave dos loucos» e as suas ligações, por um lado com a Bíblia e, por outro, especificamente com a obra de Gil Vicente, veja-se João Nuno Alçada, «Para um novo significado da presença de *Todo o Mundo* e *Ninguém* no *Auto da Lusitânia*», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 199-271 [228-230].

que, embora limpas de pecados mortais, devem purgar-se antes de entrar no batel que as levará para a Glória. A Barca do Purgatório existe como texto dramático, como nome, convencional, do segundo dos três «autos de moralidades das Barcas», a que se chama «do Purgatório». Mas, como embarcação colocada pelo dramaturgo régio num palco (instalado no quarto da rainha D. Maria, enquanto *Barca do Inferno*, na capela do Hospital de Todos-os-Santos, enquanto segunda *Barca*, e nos Paços de Almeirim, enquanto *Barca da Glória*), ela nunca surge nos textos vicentinos. É verdade que a didascália da *Barca do Inferno*, na edição *princeps*, diz contraditoriamente que, no momento da morte, as almas «chegão a um profundo braço de mar, onde estam dous bateis: hũ delles passa pela gloria, o outro pera o purgatório», logo se referindo, contudo, aos dois barqueiros como arrais, respectivamente, da Barca do Inferno e da Barca do Paraíso. Mas sobre todo este problema J. S. Révah deu já a palavra definitiva, na sua edição crítica da *Primeira Barca*, para a qual nos permitimos remeter o leitor⁽¹⁶⁾.

Duas barcas, portanto, cujo precedente imediato, para Gil Vicente, se poderia encontrar no *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, o qual, na sua representação alegórica das Virtudes e dos Vícios, se servia precisamente da imagem plástica das duas embarcações, uma delas sólida e bem aparelhada, correspondente ao estado de virtude, na qual é difícil navegar pelo rio «perigoso e tormentoso» da vida, e a outra «fraca», podre, rota, em que todos se perdem, e alguns poucos se salvam», correspondente ao «estado dos pecados»⁽¹⁷⁾. D. Duarte não fora, naturalmente, o autor desta imagem, por ele colhida, tal como outras, no filão da literatura monástica e edificante que forma o seu campo de referências. Mas, para os escritores que se lhe seguiram, fora ele quem a fixara; se é verdade que, por conselho da sua esposa, D. Leonor de Aragão, precisamente com a finalidade de coligir a tradição edificante, ele se decidira a recolher num volume as suas reflexões e os seus *exempla*, escolhidos sempre em função de um rígido *sentire cum Ecclesia*, sobre as paixões, os vícios e as virtudes dos homens.

⁽¹⁶⁾ Cf. in Révah, *Inferno*, p. 129 o texto fixado da rubrica, segundo a ed. de Madrid, 1518: «primeiramente no presente auto se fegura que, no ponto que acabamos de espirar, chegamos súbitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão, *scilicet*, um deles passa pera o paraíso, e outro pera o inferno; os quais batés tem cada um seu arraiz na proa: o do paraíso um Anjo, e o do inferno um Arraiz infernal e um Companheiro». Naturalmente, ao remetermos para Révah subentendemos o conhecimento de toda a bibliografia anterior, de Braacamp Freire, cit., a Paulo Quintela, cit.

⁽¹⁷⁾ *Leal Conselheiro* [1438], o qual fez Dom Eduarte, Rey de Portugal e do Algarve o senhor de Cepta, edição crítica e anotada, organizada por Joseph M. Piel, Lisboa, Bertrand, 1942. Cf. também, pela sua introdução e por algumas notas que completam as informações fornecidas por J. Piel, a ed. de João Morais Barbosa, B. A. P., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982 (cap. LRV, «Das duas barcas, *scilicet*, da sã e da rota», pp. 407-408).

Mas, chegados a este ponto, deparamos já com a primeira e significativa modificação. Porque, na sua ironia de homem com os pés bem assentes na terra, Gil Vicente troca entre si as duas imagens. Não se trata já de nos aventurarmos nas vagas inseguras da vida, mas sim de realizar, quando os dados estão lançados, a derradeira, inadiável viagem *post-mortem* para os reinos do Além («Pois que já a morte passastes,/ /haveis de passar o rio» (18)). Deste modo, como muitos serão os danados e poucos os eleitos, e porque é estreita a porta do Céu, sólida e espaçosa será sobretudo, pelo menos na propaganda que dela faz o Diabo, a barca que conduz ao Inferno.

Com colorida gama de termos sinonímicos, no primeiro dos três *Autos das Barcas* este «batel infernal» (rubr. vv. 24-25) era designado como «caravela» (v. 20 e 407), «barca de tristura» (v. 1-1), «barca do cornudo» (v. 263), «batel dos danados» (rubr. entre vv. 256-257), ou ainda «naviarra nossa. De quem? Dos tolos» (vv. 249-250): uma curiosa passagem onde o «tolo» (louco) Joane identifica significativamente o batel do Diabo com a arquetípica nave dos loucos. Ainda segundo a lição da *Barca do Inferno*, esta embarcação infernal tinha por meta um cais privativo (o confidencial «nosso cais», vv. 40 e 126, do Diabo barqueiro), ponto de passagem obrigatório para a «ilha perdida» (v. 27), também chamada «infernal comarca» (v. 205), «lago dos danados» (v. 313), «lago dos cães» (v. 670), «terra dos demos» (v. 617): um lugar, de qualquer modo, sempre bem definido e territorialmente demarcado (19).

Pelo contrário, sempre no primeiro *Auto*, a «barca do paraíso» (v. 76), também chamada «batel divinal» (v. 83) ou «santa caravela» (v. 345), era bem menos caracterizada. Se a compararmos com a descrição realista da *Primeira Barca*, que na encenação feita nos aposentos da rainha imaginamos colocada em primeiro plano, com os seus bancos a que o diabo companheiro deve limpar o pó, para que neles se possam sentar os ilustres passageiros, com o seu jogo de velas em que transparecem a experiência e da nomenclatura de um povo debruçado para o Atlântico, com o seu grande pavês festivo (v. 21), com a sua «negra plancha» (v. 738) para a passagem dos danados, a barca da Glória fica em segundo lugar (cf. v. 515: «A estoutra barca, cá fundo / me vou»). Uma embarcação não só metaforicamente (sempre a porta estreita) mas também realmente mais pequena: inadequada para receber a vaidade do

(18) *Barca do Inferno*, vv. 58-59. As referências aos versos seguem a numeração da ed. crítica de Révah.

(19) Para um levantamento onomástico mais completo, permito-me remeter para o meu «Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente», Napoli, 1959, que agora seria preferível ler, com as actualizações bibliográficas e em tradução francesa, no vol. II do meu *La Méthode Philologique*, «Écrits sur la littérature portugaise», Paris, Gulbenkian, 1982, pp. 137-164. Deste já remoto trabalho, este novo texto sobre o Purgatório vicentino pretende ser, em certo modo, uma continuação e um complemento.

fidalgo que chega ao derradeiro porto com a cadeira, símbolo do seu poderio terreno,

Pera vossa fantasia
mui estreita é essa barca
(vv. 86-87)

e incapaz de conter a grande bolsa do onzeneiro

Porque esse bolsão
tomara todo o navio.
(vv. 216-217)

melhor embarcar na Barca do Inferno

Essoutro vai mais vazio:
a cadeira entrará
e o rabo caberá
e todo vosso senhorio.
Vós irês mais espaçoso
com fumosa senhoria
(vv. 94-99)

4. Na *Barca Segunda*, numa atmosfera mais lírica, mais abstracta em relação à vivacidade alegre e truculenta que caracteriza a *Barca Primeira*, também as descrições das duas embarcações do Céu e do Inferno se tornam mais transparentemente metafóricas. A Barca da Glória é a «barca de grande alegria» a cujo leme vai luminosamente Cristo, «archetipo del dio solare che attraversa vittorioso le tenebre della morte»⁽²⁰⁾, atrás do qual resplandece como cristal de rocha o «mastro da fortaleza», enquanto a vela, que ilumina o mundo, foi «com fé cosida», aqui se retomando a alegoria que, em 1513, materializara o *Auto da Fé*. É evidente que, a esta luz, as duas barcas sofrem uma nova troca.

Inutilmente o Diabo, parado à espera no seu covil do «porto dou-rado», louvará no início o seu «caravelão», «breado de novo», «espalmado e aparelhado / mais largo do quinhão / que o passado» (p. 230), com uma referência visual dirigida aos nobres espectadores que, um ano antes, tinham aplaudido num outro palco mais reduzido e improvisado a *Barca Primeira*, à embarcação que, naquela altura, fora posta em cena. Inutilmente se proporá ele aparelhar um navio ainda mais apto a receber toda a cobiça, a inveja, a tirania e sobretudo a simonia que corrompem a sociedade contemporânea. O anjo, aqui dotado de uma personalidade bem mais forte do que na representação precedente, desmascarará as fanfarronices do Diabo, dando um «conselho maduro» aos presentes: e não só aos mortos, mas também aos vivos que formam o público, a

(20) Cf. C. Segre, cit., p. 7.

quem, antecipando-se surpreendentemente ao modelo de Calderón, ele poderá dizer:

Aviai-vos, e partir,
que vossa vida é sonhar,
e a morte é despertar
para nunca mais dormir
nem acordar
(pp. 230-231)

Uma formulação que, por si só, mereceria um estudo de fontes e uma pesquisa de significados nos vários contextos culturais, linguísticos e nacionais e que talvez pudesse abrir novas perspectivas para a interpretação da *Vida es sueño*. Até porque, segundo uma certa visão medieval, que um estudioso como Aaron Gurevič, aliás, contesta, a perspectiva teria sido invertida: a morte concebida como um sonho destinado a prolongar-se até ao fim do mundo⁽²¹⁾.

Na *Barca Segunda*, o aviso-conselho do anjo de Gil Vicente ao seu público, interno e externo à representação, tende de novo, como na alegoria de D. Duarte, a assimilar as duas embarcações, ancoradas no «porto dourado», aos dois estados de graça ou de pecado em que se atravessa o rio da vida. E, na interpretação do enviado de Deus, a conotação positiva ou negativa atribuída aos dois batéis será invertida. O convite que se faz é o de escolher, para a travessia, um «barco seguro» e não a «má bateira» que na viagem anterior tinha «alagado» (isto é, afundado) «no mais fundo da ribeira» todos os seus passageiros (p. 231). Uma escolha que naturalmente se coloca ainda no plano da vida e do livre arbítrio.

(21) A este propósito, cf., para começar, as mais recentes bibliografias sobre a morte na Idade Média e no Renascimento, das quais, além dos estudos já citados na nota 6, destaco: Philippe Ariés, *Western Attitudes Toward Death: from the Middle Ages to the Present*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974; id. *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977; *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975; Pierre Chaunu, *La mort à Paris, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978; G. Gatto, «Le voyage au Paradis. La christianisation des traditions folkloriques au Moyen Âge», *Annales E.S.C.*, 1979, 5, pp. 929-942; Hugues Neveux, «Les lendemains de la mort dans les croyances occidentales (vers 1250-vers 1300)», in *Annales E.S.C.*, n.º 2, 1979, pp. 245-263. Fundamentais, sobretudo, por se referirem a uma área também ela, como Portugal, «periférica» da cultura europeia, todos os trabalhos de A. Gurevič, entre os quais, além do já citado: «Conscience individuelle et image de l'Au-delà au Moyen Âge», in *Annales E.S.C.*, 1982, n.º 2, pp. 255-275 (com uma nota de Jacques le Goff); errata corrige in *Annales E.S.C.*, 1983, n.º 1, p. 157. Para as fontes iconográficas relativas à evolução da ideia de Purgatório, cf. também G. E. M. Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence*, Paris, Armand Colin, 1970.

Aqui, Inferno e Paraíso já não são as entidades concretas descritas na *Primeira Barca*. Sobretudo aqui não há um cais privativo de embarque para a sucessiva viagem em direcção à «terra dos demos». Mas a danação realiza-se, mais uma vez, metaforicamente, com o naufrágio, conclusão e símbolo de qualquer derrota. Porque, para o católico que é Gil Vicente e para o seu catolicíssimo público de periferia que ri e se indigna erasmisticamente, embora não luteranamente, com a corrupção e as práticas simoníacas da Igreja de Roma, não se admitem excepções em matéria de fé e de moral, como se diz numa popular *Sylva* ibérica quinhentista:

Naufragium sit in homine, quando mens non imperat et gubernat
sed caro. Et naufragium sit circa fidem, quando quis aberrat a
recta fide⁽²²⁾.

Com as suas coloridas denominações, com a promessa feita ao Fidalgo de uma cadeira de «marfim, / marchetada de dores» (vv. 172-73) e, ao Frade, de torturas à base de «pingos» ardentes (v. 416) e, sobretudo, com a ênfase dada àquele «fogo ardente / que não temestes vivendo» (vv. 387-88), a *Primeira Barca* parecia apontar, ainda que com a evocação aquática de lagos tenebrosos, para um Inferno bem assente no chão, tal como era apresentado pela iconografia da época. Um Inferno «activo» como aquele de que nos fala Gurevič:

Dans l'Enfer régnaient le dynamisme et l'ébullition: les supplices
physiques et moraux vécus par les pécheurs n'avaient rien de
commun avec un état de paix⁽²³⁾.

E sobre este aspecto, no que diz respeito a Portugal, bastará pensar no quadro quinhentista de mestre desconhecido, conservado no Museu de Arte Antiga de Lisboa, que representa, precisamente, o Inferno: caldeirões e chamas, tenazes, correntes e armadilhas evocados com uma fantasia onírica digna do melhor Bosch. Por seu lado, Francisco de Holanda, no tratado *Da Pintura Antiga*, juntará à representação, tornada já vulgar, das penas do Inferno a pintura, para nós muito mais interessante, das penas do Purgatório, «grave e horrível pintura», no seu entender. Como para testemunhar que, no espaço de tempo que vai dos textos vicentinos às elaborações teóricas de um saber humanista e todo italiano por parte de um Francisco de Holanda, presente em Roma no período

⁽²²⁾ *Sylva allegoriarum sacrae scripturae...* del monje benedictino de Monserrat Jeroni Lloret (Hieronymus Lauretus), Barcelona, 1570, s.v. *navigare, navis...*, vol. 2, p. 461.

⁽²³⁾ Gurevič «Conscience individuelle...», cit. à n. 19, p. 261.

da concepção do Juízo Universal de Miguel Ângelo, até o imaginário colectivo português relativamente à «vida» além-túmulo podia ter sofrido alterações ⁽²⁴⁾.

O Inferno da *Barca Segunda*, ainda que, no final do mito, o Anjo profetize ao taful blasfemo

Ó pranta de má semente,
arderás no fogo ardente,
con toda a ira de Deus,
(p. 252)

é, pelo contrário, um sombrio Inferno subaquático, localizado nas profundezas do rio («Este rio é mui escuro», p. 231). Um Inferno a que corresponde um Paraíso também ele abstracto, colocado vagamente «além», onde reside o «eternal prazer», a «glória do Senhor».

5. No meio, dando vida a uma tripolarização que, além disso, é temporal e não espacial, de estado e não de lugar, o Purgatório: o qual, não obstante o presumível conhecimento por parte de Gil Vicente do Purgatório de Dante, que se coloca com a sua fisicidade de ilha-montanha entre o abismo do Inferno e a girândola paradisíaca ⁽²⁵⁾, para o dramaturgo português e o seu público, é ainda e só um *iter* de purgação, realizável *aquém* do rio infernal e *antes* da travessia sem regresso. A sentença do Anjo é, neste sentido, unívoca. Primeiro a purgação e depois a travessia na barca da Glória:

Digo que andes assi
purgando nessa ribeira,
até que o Senhor Deus queira
que te levem para si
nesta bateira.
(p. 237)

E ainda, ao ingénuo pastor:

Faze o que t'eu direi
e depois embarcarás,
e eu mesmo te passarei.
Purga ao longo do rio
em gran fogo, merecendo.
(p. 246)

⁽²⁴⁾ Veja-se agora na ed.: Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel Gonzáles García, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, cap. XXXII, «Da pintura do Purgatório e do Inferno», p. 151. Sobre a infernalização do Purgatório, assimilado cada vez mais ao Inferno, têm ainda interesse as observações de Arturo Graf, «Artù nell'Etna», no seu *Leggende, miti e superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1925.

⁽²⁵⁾ Mas sobre toda esta questão considero ainda fundamentais as objecções formuladas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos na *Nota Vicentina*, IV, cit.

E à moça:

Vai ao longo desse mar
que é praia purgatória.
(p. 250)

Viático para a purificação dolorosa, mas alimentada sempre pela fé e pela esperança é a oração que, além disso, parece ser bem mais eficaz, sobretudo quando feita pessoalmente, durante a vida ou mesmo, como neste caso, *post-mortem*, do que quando é usufruída, também *post-mortem*, como sufrágio da parte de quem ainda vive neste mundo:

Grande coisa é a oração:
purga ao longo da ribeira, segura de danação.
Terás angústia e paixão
e tormento em grã maneira.
Isto até que o Senhor queira
que te passemos o rio.
Será tua dor lastimeira,
como ardendo em grã brasio
de fogueira.
(p. 241)

Esta concepção vicentina do Purgatório, tão arcaica e ao mesmo tempo tão significativa, se pensarmos a quando o texto foi escrito, merece algumas considerações. A primeira diz respeito à distinção fundamental entre Purgatório lugar e Purgatório estado, onde «purgatório» conservaria a sua natureza de adjectivo: e bastará evocar as *poenae purgatoriae*, os *tormenta purgatoria* e, sobretudo, o *ignis emendatorius* de Santo Agostinho⁽²⁶⁾ como antecedente directo e certo da *praia purgatória* vicentina, onde o conceito temporal de purgação parece já fixar-se num lugar ainda que não exclusivamente destinado a esse fim: a «ribeira» ou a «praia» do rio. Poderiam invocar-se outros exemplos, como antecessores de Gil Vicente. Mas é um facto que esta recusa do dramaturgo português de criar um espaço exclusivo para a prática purgatória, uma espaço destinado com o tempo a desaparecer quando, à chamada de Cristo juiz, apenas respondam os danados e os eleitos, coincide extraordinariamente com a recusa inicial de Lutero de aceitar um «terceiro lugar». Claro, Gil Vicente está sempre medievalmente, ibericamente, ligado à tradição patrística. E bastará apenas um outro surpreendente indício para testemunhar a cultura bíblica que este jovial dramaturgo régio escondia debaixo da renda dos seus versos recitados. Diz o Anjo à menina prematuramente morta:

Terás angústia e paixão
e tormento em grã maneira.

⁽²⁶⁾ *Cidade de Deus*, XXI, XIII, XVI e XXVI; *Enchiridion*, 69; *Comm. Ps. XXXVII*. Todas as citações in Le Goff, *La naissance...*, p. 94 e *passim*.

E aqui pensamos na insaciável «sede dos mortos» de que fala Mircea Eliade⁽²⁷⁾. Mas o texto continua:

Será tua dor lastimeira,
como ardendo em grã brasio
de fogueira.

E eis que aquele *como*, passível de ser considerado por um observador superficial (e muitas vezes assim se leu Gil Vicente) algo que ali está apenas para «encher» o verso, revela dentro de si toda a discussão sobre o *quasi per ignem* de São Paulo: uma discussão relativa ao fogo real *vs* fogo metáfora que ocupou durante séculos os exegetas bíblicos. Porque em *Cor. I, 3, 15*, São Paulo tinha escrito: «Ipse autem salvus erit: sic tamen *quasi per ignem*,» que a edição da Bíblia aprovada pela Conferência Episcopal Portuguesa agora traduz: «Ele, porém, será salvo, *como que* através do fogo.»

6. Uma última observação. O interesse do «Purgatório» vicentino reside, com vimos, também no facto de podermos encarar este texto como indício do comportamento de Gil Vicente homem e dramaturgo e, através dele, do seu público, em relação à morte. A viagem de Gil Vicente não é, como para Dante ou como toda a literatura sobre o além-túmulo de que a *Divina Comédia* é o ponto culminante, uma viagem *no* outro mundo, não nos mostra como as almas dos mortos vivem (passe a expressão) a morte, enquanto esperam o Juízo Universal. Mas conduz-nos apenas à praia derradeira que é, por assim dizer, a ante-câmara do Além, o lugar-comum de concentração e divisão dos vários destinos. Embora marcadas pelo falecimento, pelo *rigor mortis* (e neste sentido são bem conscientes, estão mais receosos os pecadores veniais do Purgatório do que os pecadores mortais do Inferno), as personagens são ainda tudo o que foram quando estavam vivas, e apenas isso: não podem transmitir nenhuma experiência sobre um Além-Túmulo de que elas também só agora começam a aprender as regras e os ritos. E, assim, a triologia de Gil Vicente, tributária como é dos *Diálogos* de Luciano e das Danças da Morte ibéricas, é ainda e sempre um espectáculo da vida do reino (com alargamento do panorama na *Barca da Glória*) que o dramaturgo régio põe em cena para os seus soberanos.

O elemento mais novo desta convocatória à corte de todas as classes sociais do Portugal de D. Manuel é, na *Barca Segunda*, a introdução,

(27) Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1953, pp. 175-177. Cit. apud Le Goff, *La naissance...*, p. 66.

juntamente com a do rústico pastor, já aproveitada em âmbito ibérico nos contextos saiagueses, da figura do lavrador. A entrada em cena do camponês, trazendo às costas o arado, sinal dos seus trabalhos em vida, e depois instrumento da sua purgação e, por fim, da passagem para o Céu, tem aqui um significado oposto ao da entrada mais espectacular, na *Barca Primeira*, do Fidalgo com a cadeira, que um seu pagamento transporta. A cadeira é, para o nobre, símbolo de toda a pompa terrena, e por isso *não* poderá entrar na barca, substituída como será no Inferno, por uma cadeira instrumento de tortura. Enquanto o arado do camponês é testemunho do seu sofrimento e *com* ele o camponês se salvará. Vítima de todas as classes sociais, oprimido tanto pelo nobre como pelo clérigo, ele é verdadeiramente símbolo do cristão para quem a vida é passagem dolorosa para a salvação. Com o seu grito

nós somos vida das gentes,
e morte de nossas vidas

(p. 235)

ele, pela mão de Gil Vicente, traz à presença de Suas Majestades uma problemática que, vinda de uma Idade Média de que hoje os historiadores mais do que nunca vão reconstruindo a trama⁽²⁸⁾, chega aos inícios do século XVI: uma época em que se definem profundas divisões sociais e religiosas.

(28) Bastará aqui citar todo o filão de estudos que, partindo de Duby (Georges Duby, *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval* [1962], Flammarion, Paris, 1977, 2 vols), chega, no outro lado da Europa, a Gurevič (*Contadini e santi. Problemi dalla cultura popolare nel Medioevo* [1981], Torino, Einaudi, 1986). A área ibérica e em particular Portugal são frequentemente ignorados nestas panorâmicas, ou nelas recebem pouquíssima atenção. De qualquer modo, a matéria incandescente, contida nos escritos de Gil Vicente, é cada vez mais utilizada pelos historiadores portugueses para reconstruir o ambiente e sobretudo a mentalidade da corte e do povo de Portugal na primeira parte do século XVI.

Interpretação do *Auto da Lusitânia*

por

Paul Teyssier

O *Auto da Lusitânia* foi composto por ocasião do nascimento do infante D. Manuel, filho de D. João III e da rainha D. Catarina. O infante veio à luz em 1 de Novembro de 1531, no Castelo de Alvito (Baixo Alentejo). Mas o *Auto* de Gil Vicente só foi representado no ano seguinte, em Lisboa, quando o rei e a rainha regressaram à capital, que tinham deixado em 1530 por causa da peste. Sabemos que já se encontrava em Lisboa em 11 de Julho de 1532. A representação realizou-se, portanto, pouco antes dessa data, durante as festas organizadas para celebrar a «entrada» dos soberanos ⁽¹⁾.

I

O *Auto* é constituído por duas partes muito diferentes uma da outra: um quadro realista tratado em estilo de farsa, que apresenta uma família de judeus lisboetas nas suas ocupações quotidianas e uma comédia alegórica situada num passado fabuloso, que evoca as origens míticas de Portugal. A primeira parte é de dimensões mais reduzidas que a segunda: tem 389 versos num total de 1109, o que representa 35% do conjunto.

⁽¹⁾ Anselmo Braamcamp Freire, *Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança*, 2.^a ed., Lisboa, 1944, pp. 283-284.

Convém, antes de mais, resumir o conteúdo das duas parte. A primeira delas, como disse, é uma breve farsa realista situada em Lisboa, em que se assiste à vida quotidiana de um família de judeus. O Pai, que é alfaiate, saiu a dar um passeio. A filha Lediça ficou a arrumar a loja, enquanto a Mãe está cosendo no sobrado. Chega um cortesão (que, evidentemente, é cristão). Declara-se apaixonado por Lediça, a quem dirige galanteios em estilo precioso. Mas a moça interpreta, ou finge interpretar, esses cumprimentos em sentido literal, o que é a maneira mais eficaz de lhe repelir as tentativas. O regresso do Pai interrompe o namoro e faz fugir o importuno. A Mãe desce do sobrado e, nova encarnação do tipo tradicional da «Velha», repreende a filha em termos violentos. O Pai conta o passeio que acaba de dar, mencionando com insistência as provas de consideração que lhe foram manifestadas por certas altas personalidades encontradas na rua. Senta-se a coser com um dos seus filhos e canta o romance famoso do mouro que vem fugindo da cidade de Valença reconquistada pelo Cid. Mas a Mãe censura-lhe esse gosto pelas batalhas e pelas façanhas heróicas. Ela, por sua parte, tem inclinações mais pacíficas e manifesta-as cantando alguns versos de uma velha cantiga de amigo. Finalmente chegam outros judeus, anunciando a presença em Lisboa da família real. Vão-se organizar festejos para celebrar esse acontecimento. Eles resolvem então participar dos regozijos públicos pela realização de um «*aito* novo». Entretanto, anunciam a representação de outro *aito*, feito por Gil Vicente, e que é a segunda parte do *Auto da Lusitânia*.

Chegamos assim, por meio desta transição, à comédia alegórica que constitui a segunda «cena» e justifica o título de *Auto da Lusitânia*. Trata-se de uma fantasia mitológica sobre as origens fabulosas de Portugal. Gil Vicente imagina que «há três mil anos» a jovem princesa Lusitânia, filha do Sol e da ninfa Lisibea, era «diesa e senhora desta província». Está em idade de casar, e vamos assistir a todas as peripécias que surgem quando tem de escolher um marido. Apresenta-se um primeiro pretendente, que se chama Portugal: é um príncipe caçador, garboso e viril. Mas certas deusas «orientais», que Gil Vicente identifica com ciganas, querem impor a Lusitânia um noivo bem diferente: o deus Mercúrio, que já aparecera em dois autos anteriores — a *Fragoa de Amor* e o *Auto da Feira*. Mercúrio, como se sabe, é o deus do comércio. Apresenta-se a si mesmo, no *Auto da Feira*:

Eu são Mercúrio, senhor
de muitas sabedorias
e das moedas reitor,
e deus das mercadorias:
nestas tenho meu vigor.
Todos tratos e contratos,

valia, preços, avenças,
carestias e baratos,
ministro suas pertenças,
até às compras dos sapatos.

(v. 162-171) (2)

Mas Mercúrio não tem as virtudes viris do rival. Muito pelo contrário, é um fraco, um molengão, e, para tudo dizer, um impotente. Temos assim sérias razões para rezear que Lusitânia seja, com um marido tão deficiente, uma reincarnação da «bela mal maridada». Graças a Deus tudo acaba bem: este noivo lamentável vai ser afastado e a jovem Lusitânia casa com o belo, vigoroso e simpático Portugal.

Tal é, reduzido aos seus elementos fundamentais, o enredo da nossa comédia. Contudo, Gil Vicente soube ornar e amplificar esta intriga com personagens e situações ricas de fantasia e potencialidades dramáticas: temos por exemplo, uma cena em que Lisibea, mãe de Lusitânia, desempenha mais uma vez o papel da Velha, uma Velha rabugenta, que tem ciúmes da juventude e da beleza da filha. Mas imaginou também toda uma galeria de figuras que apoiam a «candidatura» de Mercúrio a marido de Lusitânia. A primeira que aparece é Maio, «mensageiro do Sol» (e o Sol, não o esqueçamos, é o pai de Lusitânia). Vêm depois as deusas «orientais» já mencionadas. Elas dançam ao som de uma cantiga em espanhol, um espanhol *ceceado* à moda das ciganas. Têm por «capelães» os diabos Dinato e Berzabu, que «rezam» as suas «horas», umas horas bem especiais que são uma caricatura das orações canónicas, na melhor tradição das paródias carnavalescas. E temos então a cena famosa de Todo-o-Mundo e Ninguém, que é uma das mais conhecidas de Gil Vicente e faz parte hoje de todas as antologias. Todo-o-Mundo tem a aparência de um «rico mercador» e Ninguém é «vestido como pobre». Ninguém pratica a virtude e Todo-o-Mundo não pára de cometer pecados. É claro que esta cena alegórica está aqui muito a propósito: Todo-o-Mundo, na sua qualidade de mercador rico, situa-se, por assim dizer, do lado de Mercúrio, deus do comércio, o que contribui para torná-lo pouco simpático e para convencer-nos de que o comércio é uma actividade pecaminosa.

II

Como se pode ver, não há nada que seja mais diferente da «cena judaica», que resumimos há pouco, do que esta comédia romanesca e

(2) Em todas as citações de Gil Vicente transcrevemos o texto da *Copilaçam* de 1582. Modernizámos as grafias, conservando, no entanto, os traços autênticos da língua do tempo.

mitológica. Por isso a maioria dos críticos nem sequer tentou descobrir entre as duas partes do *Auto da Lusitânia* qualquer relação, qualquer parentesco de fundo ou de forma. Para Carolina Michaëlis de Vasconcelos, é uma «farsa inocente e incoerente» (3). Para Oscar de Pratt, a cena judaica «nenhuma relação tem com o auto» (4). E aqui não posso deixar de citar-me a mim mesmo, pois escrevi: «Não há nada de comum entre os dois textos — e poder-se-ia dizer que o autor só foi inspirado nessa junção pelo desígnio de estabelecer entre eles um vivo efeito de contraste» (5).

O único crítico que tentou descobrir uma coerência entre as duas partes do *Auto* foi João Nuno Alçada, num artigo publicado recentemente nos *Arquivos do Centro Cultural Português* (Fundação Calouste Gulbenkian) (6) para mostrar, por exemplo, que a cena judaica se justifica: a participação dos Judeus nos festejos realizados por ocasião das «entradas» reais era, com efeito, uma tradição bem estabelecida em Portugal. Todavia, o ponto em que este artigo insiste particularmente é a cena de Todo-o-Mundo e Ninguém. João Nuno Alçada relaciona o tema tratado por Gil Vicente com textos literários e obras artísticas providas da Europa germânica, analisando em particular várias gravuras de Brueghel, Jacob Winter, Joerg Schan e outros. Mas para ele a ideia fundamental é que o diálogo entre Todo-o-Mundo e Ninguém pode constituir a chave do *Auto* inteiro: esse diálogo explica e justifica simbolicamente a oposição entre as duas partes. Trata-se de uma oposição entre dois tipos de valores e comportamentos morais: de um lado temos «o mundo de Ninguém, ou seja a casa da família judaica onde todos parecem viver segundo o bom senso» (7), e do outro lado temos Todo-o-Mundo, que representa a classe dominante, e principalmente a Corte.

Esta teoria de João Nuno Alçada não deixa de ser muito sugestiva, pois permite, efectivamente, justificar a presença da cena judaica antes da comédia romanesca, na medida em que estas duas partes aparecem como os dois actos de uma peça única fundada sobre uma antítese entre os valores positivos de Ninguém e os valores negativos de Todo-o-Mundo. Mas confesso que não fiquei inteiramente convencido. Não vejo nenhuma sátira à Corte na evocação dos amores de Lusitânia, e custa a crer que Gil Vicente se tenha atrevido, perante um público em que

(3) Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, publicadas pela revista *Ocidente*, Lisboa, 1949, p. 6.

(4) Oscar de Pratt, *Gil Vicente, Notas e Comentários*, Lisboa, 1931, p. 255.

(5) Paul Teyssier, *Gil Vicente, o Autor e a Obra*, Lisboa, Biblioteca Breve, IALP 1982, pp. 95-96.

(6) João Nuno Alçada, «Para um novo significado da presença de *Todo o Mundo e Ninguém* no *Auto da Lusitânia*», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, vol. XXI (1985), pp. 199-271.

(7) *Id.*, *ibid.*, p. 226.

figurava o rei, a apresentar uma família judaica como um modelo de virtudes!

III

Talvez seja possível encontrar uma solução mais satisfatória. Para isso vamos analisar atentamente as duas partes do *Auto*. Começaremos pela mais importante, que é a segunda.

No centro dela está a oposição entre os dois pretendentes à mão da jovem Lusitânia. De um lado temos Portugal, o príncipe caçador, modelo de virtudes viris, e do outro Mercúrio, deus do comércio, apresentado como um indivíduo sem energia, e mesmo como um impotente. Sobre este último ponto o texto é perfeitamente claro. Mercúrio vai ser para Lusitânia um marido fiel, mas platónico. Não haverá entre eles laços íntimos, «porque não se usa no céu» (v. 928). As deusas orientais, ouvindo esta confissão, entendem muito bem de que se trata:

Vénus: Y nunca ha de ser preñada
ni maridada la triste?
Mercúrio: Que quer ela de mais nada,
senão ser de mi amada
o mais que tu nunca viste?

(v. 934-938)

.....
Juno: Mi esmeralda oriental
casar sin ayuntamiento,
y el marido inmortal,
esta casadica tal
guayas de su pensamiento!

(v. 959-963)

Lusitânia tenta consolar-se afirmando que o que é, por um lado, uma carência é, por outro lado, uma garantia de fidelidade:

Lusitânia: Ao menos serei segura
de se perder por mulheres!

(v. 978-979)

Ao que Vesta responde:

Vesta: Diz que vilhuela⁽⁸⁾ sin cuerda
y cavallero sin lança
y casada sin maridança
no se escusa que concuerta.

(v. 970-973)

(⁸) O texto da *Copilaçam* tem aqui *viguela*.

O texto não tem, pois, a menor ambiguidade. Mercúrio, deus do comércio, é um marido «sin provecho», e portanto ridículo. Graças a Deus, vai ser eliminado pelo regresso oportuno de Portugal. O belo príncipe caçador é um macho a valer, «barón de los barones» e «servidor de las mujeres» (v. 1058-1059). É com ele que Lusitânia vai casar.

Tudo isto significa, evidentemente, que Lusitânia, heroína fundadora da nação portuguesa neste verdadeiro mito das origens imaginado por Gil Vicente, tinha sido incitada a tomar por marido o deus do comércio, mas que este só lhe podia dar um destino lamentável. Felizmente casará com Portugal, o belo príncipe caçador dotado de todas as virtudes viris, e com ele conhece um destino glorioso. Os contemporâneos não podiam deixar de ver nesta história uma sátira das actividades mercantis: a vocação da nação portuguesa, representada pela sua fundadora mítica, não é o comércio, mas aquelas formas elaboradas de «caça» que são a conquista e a guerra.

Mas há mais. As divindades mitológicas que conspiram para casar Lusitânia com Mercúrio são como já se disse, apresentadas por Gil Vicente em forma de «deusas orientais» e assimiladas a ciganas. Ora todos sabem que os ciganos vieram do Oriente, e mais exactamente da Índia. Além disso, essas deusas têm por «capelães» dois diabos, o que significa serem elas pagãs e inimigas da religião cristã. Enfim, na cena famosa de *Todo-o-Mundo e Ninguém*, a figura alegórica de *Todo-o-Mundo* é um «rico mercador» que despreza a consciência, a honra e a virtude e busca só o dinheiro. Quem considerar todos estes elementos, lembrando-se de que o *Auto* de Gil Vicente foi elaborado entre o mês de Dezembro de 1531 e o mês de Julho de 1532, isto é, durante o período em que D. João III estava negociando com o Papa Clemente VII o estabelecimento da Inquisição em Portugal, é levado a formular uma hipótese: através da figura de Mercúrio, os contemporâneos, que assistiam à representação, não podiam deixar de imaginar... os cristãos-novos.

O problema dos cristãos-novos era então, com efeito, a grande preocupação do rei. Brás Neto fora mandado para Roma, como embaixador, em princípios de 1531. Em 17 de Dezembro daquele ano, o Papa expediu uma bula que criava a Inquisição em Portugal. Essa decisão, que correspondia aos desejos de D. João III, ficou secreta. Mas em 14 de Junho de 1532 uma lei impedia aos cristãos-novos portugueses a saída do reino, revelando brutalmente as intenções do monarca. Os cristãos-novos organizaram a sua defesa, mandando para Roma o famoso Duarte da Paz. Finalmente Clemente VII expediu, a 17 de Outubro de 1532, um breve dirigido ao núncio residente em Lisboa, pelo qual declarava suspensos os efeitos da bula de 17 de Dezembro do ano anterior⁽⁹⁾.

(⁹) Sobre todos estes acontecimentos, ver Alexandre Herculano, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, Lisboa, Bertrand, s. d., vol. I, pp. 270-327.

Assim o *Auto da Lusitânia*, composto entre Dezembro de 1531 e Julho de 1532, chegava num momento em que o problema dos cristãos-novos era o grande assunto do dia.

Quando entrevi pela primeira vez esta ideia, confesso que fiquei extremamente contrariado. Seria possível que o grande Gil Vicente, que em Janeiro de 1530 se fizera em Santarém o defensor dos cristãos-novos acusados por frades fanáticos de terem provocado um terremoto, seria possível que o mesmo Gil Vicente se fizesse agora o advogado da política real que visava perseguir este elemento tão dinâmico da sociedade portuguesa? E contudo eu não podia fugir a esta evidência: uma parte importante das actividades comerciais estava, naquele tempo, nas mãos dos cristãos-novos, a tal ponto que as expressões de «homens de negócio», «gente da nação» e «cristãos-novos» eram praticamente sinónimas⁽¹⁰⁾. Mercúrio não é só um «rico mercador»: é também o aliado natural das «deusas orientais». E é do Oriente que vêm os Judeus, como é no Oriente, e muito precisamente na Índia, que os cristãos-novos exercem uma parte das suas actividades comerciais. Enfim, Mercúrio tem todos os defeitos que o anti-semitismo tradicional atribuía aos Judeus: a cobardia e a pusilanimidade (de que a forma mais completa é a impotência), a cobiça e o amor do dinheiro (como a figura de Todo-o-Mundo) e, enfim, o ódio à religião cristã (como os diabos Dinato e Berzabu). Naturalmente, nada disso é apresentado abruptamente: vem sugerido por meio de toques ligeiros, e o tom geral da comédia nunca deixa de ser o da galhofa e o da fantasia. Mas estou convencido de que os contemporâneos não podiam evitar esta interpretação. E o rei D. João III, que assistia à representação, devia apreciar essas finas alusões à política que estava então conduzindo e que começava a sair do segredo.

IV

Para contrabalançar o efeito produzido pela segunda parte do *Auto da Lusitânia*, temos a cena judaica que lhe serve de introdução. E aqui começamos a vislumbrar a coerência que existe entre elas. É porque a comédia romanesca, sobre as origens fabulosas de Portugal, alude aos cristãos-novos de uma maneira negativa que Gil Vicente imaginou num quadro realista apresentando os Judeus em termos mais positivos. Isto também se pode exprimir da maneira seguinte: a aparição em plena luz dos Judeus na primeira «cena» reforça a tese da sua presença velada e

⁽¹⁰⁾ Ver António José Saraiva, *Inquisição e Cristãos-Novos*, 4.^a ed., Porto, 1969, pp. 185-208 («Gente da Nação ou Homens de negócio»).

quase alusiva na segunda. Vejamos, pois, a que conclusões nos vai levar esta hipótese.

Observamos, em primeiro lugar, que existem vários temas paralelos entre as duas partes do *Auto*. Lediça é, como Lusitânia, uma «menina casadoira». Lediça repele, como Lusitânia, as tentativas de um pretendente importuno (o cortesão no primeiro caso, Mercúrio no segundo). Lediça, como Lusitânia, tem uma mãe colérica que não pára de a repreender. As duas moças sabem evitar com inteligência e naturalidade as ciladas armadas contra elas, e finalmente o cortesão é afastado pela primeira como Mercúrio pela segunda.

Mas, prosseguindo na nossa análise, descobrimos que a pequena farsa possui ainda muitos outros elementos significativos. Em primeiro lugar, trata-se de Judeus, e não de cristãos-novos. Ora em 1532 há muito tempo que não existem «Judeus» em Portugal: a conversão forçada de 1496-1497 teve por resultado que todos os Judeus ainda presentes no País se tornaram oficialmente cristãos. O facto de serem apresentados por Gil Vicente como judeus autênticos corresponde, evidentemente, à opinião geral do povo, que considerava os antigos Judeus como mal assimilados e sempre fiéis à fé mosaica. Mas não é impossível que haja aqui, da parte de Gil Vicente, uma sugestão mais original. Deve-se salientar, a este respeito, a significação da cena em que o cortesão dirige galanteios a Lediça. O fim que tem em vista é o casamento. Ora sabemos que muitos «cristãos-velhos» buscavam naquele tempo alianças matrimoniais com herdeiras pertencentes a famílias de cristãos-novos. Daí resultaram muitos casamentos que tiveram por resultado uma certa fusão dos dois grupos e contribuíram para a rápida assimilação dos antigos judeus. O namoro do cortesão com a jovem Lediça não deve ser, por esta razão, inocente. Mas Gil Vicente, apresentou o cristão como ridículo, ao passo que Lediça, que o repele, é simpática. Isto parece significar que Gil Vicente reprova essas alianças, como se ele considerasse funesta a fusão dos dois elementos da sociedade portuguesa e achasse melhor que cada um se mantivesse puro.

Uma última observação vem confirmar estas hipóteses. É a maneira como se retrata o alfaiate judeu, pai de Lediça. Quando volta a casa, depois de dar um passeio nas ruas da cidade, gaba-se das altas relações que tem na sociedade cristã e da consideração que as autoridades têm por ele:

Encontrou-me o regedor.
Fui eu assi encontrá-lo
onde mora Abrão Baeça.
Falo-vos do seu favor,
que atós pés do cavalo
m'abaixou sua cabeça!

(v. 215-220)

E o canto que entoa, enquanto está cosendo com o filho, também é muito significativo. É o romance famoso que narra «como el rey moro

queria ganar la ciudad del Cid», isto é, a cidade de Valença reconquistada:

Hélo, hélo por do viene
el moro por la calzada!⁽¹¹⁾

Os versos citados no texto vicentino, num português que conserva ainda restos do castelhano original, são aqueles em que o rei mouro promete recuperar a cidade perdida:

Ai Valença, guai Valença,
de fogo sejas queimada!
Primeiro foste de Moiros
que de *Cristianos* tomada.
Alfalema na cabeça,
en la mano una azagaya,
guai Valença, guai Valença,
como estás *bien* assentada!
Antes que sejam três dias
de Moiros serás cercada!

(v. 235-284)

Assim o nosso alfaiate partilha os sentimentos do rei mouro, colocando-se ao lado dele e não ao lado dos cristãos. Mas não é só isso: torna-se significativo que o canto escolhido por ele seja um romance de carácter heróico e marcial. A sua mulher faz-lhe observar essa incongruência. Ela prefere, por sua parte, uma velha canção que lembra as cantigas de amigo medievais. Mas o alfaiate confirma o seu gosto pelos temas guerreiros:

Se a cantiga não falar
em guerra de coitiladas
e d'espadas desnudadas,
lançadas e encontradas,
e coisas de peleijar,
não nas quero ver cantar
nem nas posso oivir cantadas.

(v. 308-314)

O alfaiate é, pois, ridículo na medida que quer imitar os cristãos, adoptando os gostos e valores deles, em vez de manter-se fiel ao grupo

⁽¹¹⁾ O texto do romance pode-se ler em Menéndez Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, 1943, p. 215. Ver também Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, 1959, p. 415.

a que pertence, obedecendo às regras seculares que o distinguiram da sociedade dos cristãos. E existia então uma crença bem arraigada que todos os judeus eram cobardes e totalmente desprovidos das virtudes guerreiras. O cortesão está numa situação paralela. Ele também quer sair da sua condição natural de cristão, namorando uma judia. Assim cada um recusa os seus, e por isso deve ser censurado. Os Judeus, em particular, são condenáveis, quando querem escapar à sua condição. Mas, quando se afirmam como judeus verdadeiros, não merecem ser censurados: muito pelo contrário, são bastante aceites. Daí a impressão de tolerância amável que dá esse quadro de costumes em que a vida de uma família de judeus lisboetas é retratada com sorridente realismo.

V

A posição de Gil Vicente perante o problema dos cristãos-novos é, pois, conforme à filosofia geral que vem expressa muitas vezes nos Autos: a ordem social é um bem e não deve ser alterada⁽¹²⁾. Havia antigamente na sociedade portuguesa dois elementos, os cristãos e os Judeus. A conversão forçada veio transtornar o velho equilíbrio do corpo social, criando o grupo dos cristãos-novos. Estes apoderaram-se pelo comércio de uma parte excessiva da riqueza pública. Daí a reacção de D. João III e os seus esforços para conseguir do Papa a criação da Inquisição em Portugal. A segunda parte do *Auto da Lusitânia*, como vimos há pouco, contém uma aprovação discreta desta política. Mas a «farsa judaica», que a precede, mostra os limites desta aprovação e evoca o problema em toda a sua complexidade. O que se deve lastimar não é a existência dos Judeus: é, muito pelo contrário, o desaparecimento dos judeus antigos e o aparecimento de um elemento novo que não é nem judeu nem cristão. O cortesão é condenável por cortejar Lediça, e da mesma maneira o Pai alfaiate é ridículo por adoptar gostos e costumes próprios da sociedade dos cristãos. A jovem Lediça, em contrapartida, é honesta por permanecer fiel à sua condição. De uma maneira geral a vida doméstica dessa família judaica merece a nossa simpatia, e os sentimentos de Gil Vicente para com ela, no que tem de específico, são de tolerância e boa vontade.

Se a hipótese que tentei expôr corresponde, como creio, à verdade, o problema da «coerência» do *Auto da Lusitânia* fica resolvido de uma maneira perfeitamente satisfatória. A «cena judaica» prepara e condiciona os espectadores em vista da discreta sátira que vai ser expressa na segunda parte, mostrando-lhes os limites desta mesma sátira e definindo a atitude de Gil Vicente para com a «questão judaica» em Portugal. É uma atitude de tolerância, e mesmo de simpatia, na medida em que

⁽¹²⁾ Ver Paul Teyssier, *ob. cit.*, n.º 5, p. 145.

os Judeus permanecem fiéis aos seus valores e aceitam a sua própria condição. Era este também já o ponto de vista da Cúria romana, na data em que foi representado o *Auto da Lusitânia*: os Judeus, com efeito, podiam professar publicamente, em Roma, a fé mosaica. E isso explica em grande parte a resistência encontrada por D. João III quando quis obter do Papa o estabelecimento da Inquisição em Portugal.

Uma atitude, de resto, partilhada em Portugal por certas personalidades de primeiro plano, como por exemplo o bispo do Algarve, D. Fernando Coutinho, ou D. Diogo Pinheiro, bispo do Funchal. Eis em que termos Alexandre Herculano resume as posições destes dois eminentes membros do clero:

Os processos por crimes de judaísmo que caíam casualmente debaixo da sua jurisdição, ou que lhes mandavam julgar, terminavam-nos, por via de regra, pela soltura dos réus. Conhecendo a fundo a história da conversão dos Judeus, que tinham presenciado, estavam profundamente convencidos de que tal conversão não passara de brutal violência. Para eles, do facto do baptismo imposto à força não derivava obrigação alguma, e os conversos haviam ficado tão judeus como eram dantes. Assim, supondo-os fora do alcance da sua jurisdição espiritual, davam-lhes a liberdade ⁽¹³⁾.

A posição de Gil Vicente não era diferente: se a política real para com os cristãos-novos, que monopolizavam uma parte excessiva do poder financeiro e comercial, podia ser legítima, os antigos hebreus que permaneciam fiéis à fé mosaica deviam ser deixados em paz. Tal é, a meu ver, a lição que Gil Vicente quis dar no *Auto da Lusitânia*, imaginando para isso duas «cenas» antitéticas, mas perfeitamente coerentes e complementares.

(13) Transcrevo aqui Herculano, *ob. cit.*, n.º 9, pp. 263-264.

O *Auto da Feira*: Uma Leitura

por

Valério Tranchida

1. Introdução

O *Auto da Feira* é o exemplo mais significativo que conhecemos da intolerância do poeta Gil Vicente perante a corrupção e dissolução dos costumes da Igreja de Roma, que se tinha tornado uma grande potência temporal. De notável importância é também o interesse que a obra adquire em relação ao momento histórico. No texto vicentino encontramos, sem dúvida, referências ao acontecimento que, mais do que qualquer outro no seu tempo, terá impressionado a Europa católica do século XVI, antes do grande cisma luterano: o famoso Saque de Roma de 1527.

Surge aqui o problema da datação do texto: foi ele escrito baseando-se nas terríveis notícias que de Roma chegavam a Portugal, ou é ainda anterior a Maio de 1527?

A *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* de 1562 transmitiu-nos uma data de representação que é provavelmente falsa. Na *Copilaçam*, de facto, figura Lisboa como lugar da encenação e o ano 1527 como data. Mas existe uma contradição: no ano indicado Lisboa tinha sido infestada pela peste e, como nota Anselmo Braamcamp Freire, a Corte portuguesa aguardava em Almeirim o momento de poder regressar⁽¹⁾.

O *Auto da Feira* é um belíssima galeria de personagens tipicamente vicentinas. Embora sejam personificações de conceitos abstractos, como

⁽¹⁾ Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obra de Gil Vicente*, «Trovador Mestre da Balança», 2.^a ed. corr. rev., Lisboa, «Ocidente», 1944, ff. 243-244

o *Tempo*, *Roma*, *Mercúrio*, o próprio *Serafim* e o *Diabo*, alternam com cenas da vida quotidiana ambientadas numa feira. A esta multidão de personagens, exactamente 23, corresponde uma multiplicidade de temas que movimentam o ritmo da obra, acelerando-o no final com a exaltação da Virgem Sagrada, na altura do Natal. O *Auto* termina, pois, com uma folia cantada por nove *Moças dos montes* em honra do culto mariano, marcando assim como ideal de vida a aproximação da vida agreste nos campos, simbolizada pela simplicidade e devoção das nove pastoras.

2. Critério de leitura

Estruturalmente, o *Auto da Feira* pode-se dividir em três partes e a cada uma destas corresponde um estágio que simboliza o movimento ascensional perceptível na obra.

A primeira parte, que tem como personagens *Mercúrio*, o *Tempo*, o *Diabo* e *Roma*, exemplifica, por um lado, a vida baseada na superstição e na astrologia de todas as classes sociais e, por outro, a existência dissoluta levada pelos Papas. A segunda parte — cujos protagonistas são dois camponeses, *Amâncio Vaz* e *Deniz Lourenço*, com as respectivas mulheres, *Branca Annes* e *Marta Dias*, assim como o *Diabo* e o *Serafim* — serve a Gil Vicente para exaltar a religiosidade a nível popular (vai ser inclusivamente *Marta Dias* quem consegue afugentar o *Diabo*). A terceira e última parte, com a intervenção do *Serafim*, das nove *Moças dos montes*, dos três *Mancebos* e dos dois compradores *Matheus* e *Vicente*, assinala o ideal de um modelo de vida a imitar: o bucólico, simples e agreste. Os três *Mancebos*, com as ingénuas perguntas que faz *Gilberto*, e depois a devotíssima cantiga das nove pastoras «ordenadas em folia» elevam a obra a uma incomparável luminosidade. O movimento ascensional é evidente. As trevas do paganismo, simbolizadas pela astrologia e pela imoralidade dos costumes do Clero, personalizada na figura de *Roma*, fecham a primeira parte da peça.

A segunda parte inicia-se com a entrada de dois camponeses, com as respectivas mulheres, e marca a passagem do mundo demoníaco para o da vida quotidiana. A terceira parte, enfim, consiste na exaltação do culto mariano e na indubitável ascensão ao Reino dos Céus das nove *Moças dos montes* e dos três *Mancebos*.

Procuremos agora ler o texto seguindo a tripartição textual e segundo as entradas das personagens (as personagens entre parêntesis entram em cena mais vezes):

1. *Mercúrio*, o *Tempo*, o *Serafim*, o *Diabo* e *Roma*.
2. A. Vaz, D. Lourenço, M. Dias, B. Annes, (o *Diabo* e o *Serafim*)
3. nove *Moças dos montes*, três *Mancebos*, *Vicente*, *Matheus* (e o *Serafim*).

Encontramos nas três partes a presença constante de uma só personagem, que acompanha todo o desenrolar da situação: o *Serafim*. A sua função é fundamental para se compreender a mensagem final do poeta. O mensageiro divino, mudando de atitude, carácter e função, segundo a personagem que tem diante de si, guia-nos inconscientemente para um modelo de vida a imitar, simples e ingénuo como o dos três *Mancebos* e agreste como o das nove pastoras.

Esboçarei aqui, a seguir, um diagrama representativo do elemento «religiosidade» de cada personagem do *Auto* no que se refere à duração do discurso de cada um delas: para isso basear-me-ei no que as personagens dizem e não naquilo que elas representam.

3. A importância do papel do *Serafim*:

No *Auto da Feira*, o *Serafim* tem talvez o papel de maior relevo. Ele é sem dúvida o que, juntamente com o autor, «revela» a palavra de Deus. A presença do *Serafim* na feira simboliza a intenção do poeta de fazer coincidir o seu próprio protesto e sua condenação com os de Deus. Embora o *Tempo* tivesse explicitamente pedido ao Senhor que lhe enviasse um anjo —

Senhor, porque temo
ser esta feira de maos compradores ⁽²⁾ —

este enviara-lhe um *Serafim*, ou seja, um ser, que, como diz Dante Alighieri, pertence ao *Supremo dei nove ordini angelici* ⁽³⁾, um anjo do sétimo coro, que é o que está mais alto e próximo do Trono de Deus. A importância das afirmações do *Serafim* reside também não no ter sido ele escolhido casualmente entre os inumeráveis espíritos celestes, mas em ser um anjo do *Apocalipse*, vindo à feira para destruir o mal e purificar o pecado; como esclarece um ilustre estudioso do assunto:

É chimiato l'arcangelo della tromba perché ha permanentemente alle labbra la tromba che suonerà nel Giorno del Giudizio, per ordine di Dio ⁽⁴⁾

(«É chamado o arcanjo da trompa, porque tem sempre entre os lábios a trompa que tocará no dia Juízo Final, por ordem de Deus»).

⁽²⁾ Gil Vicente, *Obras Completas*, prefácio e notas de Marques Braga, vol. I, p. 205, 5.ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1974.

⁽³⁾ Cv, II, v. 6; Pd, XXVIII, 99, in: *Enciclopedia Dantesca*, fond. por G. Treccani, Roma, 1973.

⁽⁴⁾ *Enciclopedia delle Religioni*, v. III, p. 1309, ed. Vallecchi, 1970.

A função que Gil Vicente atribui ao arcanjo pode ser compreendida ainda melhor através da visão do profeta Isaías:

Il Signore [...] purifica prima il profeta, inviandogli un Serafino, che gli tocca le labbra con un carbone acceso, indi gli attribuisce la missione presso il popolo, che lo ascolterà, ma non lo capirá. (?)

(«O Senhor [...] purifica primeiro o profeta enviando-lhe um Serafim, que lhe toca os lábios com uma brasa e depois atribui-lhe a missão junto do povo, que o ouvirá, mas não o compreenderá»).

É interessante notar a comparação que Gil Vicente faz entre si próprio e o profeta. O autor, por meio do *Serafim*, transforma-se em profeta e, tal como Isaías, não vai ser compreendido. *Roma*, duramente censurada pelo poeta, sofrerá as condenações, mas não comporenderá a sua razão de ser.

4. A importância da personagem *Roma*

A personagem *Roma* simboliza, no *Auto da Feira*, o desejo de Gil Vicente em condenar violentamente a corrupção da Santa Sé. O objectivo do poeta é, de facto, o de acusar, servindo-se dos mercadores da feira, que, exceptuando o Diabo, exprimem todos a palavra de Deus, atacando a imoralidade dos costumes do Clero. É um trabalho que se desenvolve a vários níveis, dos quais o linguístico é um dos mais importantes. O primeiro mercador ao qual *Roma* se dirige é o *Diabo*. Veremos que será esta a única personagem com quem falará tratando-a por *tu*; a todos os outros mercadores, *Mercúrio-Tempo* e o *Serafim*, manifestará uma forma de reverência, trantando-os com o *vós* de respeito.

É evidente que Gil Vicente quer retratar *Roma* como cúmplice do próprio Satanás. Na compra-venda simoniaca e na vida dissoluta dos Pontífices ele indica um exemplo a condenar severamente. A intenção de Gil Vicente em censurar a imoralidade de Santa Sé é auxiliada pelas intervenções das personagens que entram em contacto directo com *Roma*. O autor não se limita a mostrar a antiga amizade entre o *Diabo* e a capital dos Estados Pontifícios, através do uso do *tu* e de outras referências do género (*e pois já sei o teu jeito etc.*), como também torna equivalentes as duas personagens no plano diabólico. Além de ter afirmado que existem pessoas bem mais diabólicas do que o próprio demo, à criatura infernal será reservado o mesmo número de intervenções e de

(?) *Ibidem*, pp. 1200-1201.

versos concedidos à «Cidade Sagrada». *Roma* falará com o *Diabo* quatro vezes, utilizando 42 versos; o *Diabo*, por sua vez, utilizará também 42 versos, falando quatro vezes, mas será sempre dele a primeira e a última palavra. Se calcularmos, além disso, os quatro versos com que o Demo fecha a primeira parte do *Auto* resulta que ele fala cinco vezes, usando 46 versos. Se analisarmos ainda as falas que *Roma* utiliza durante a sua permanência na feira, vemos que o *Diabo* não é o único mercador a tornar vãs as palavras da sede do Papado. A equivalência de intervenções e de versos entre as duas «personificações satânicas» encontra, na intervenção dos outros mercadores, uma ulterior confirmação do projecto do poeta em pôr no mesmo plano o *Diabo* e *Roma*. A condenação dele, a partir deste momento, será ainda mais evidente. Os mercadores alternar-se-ão em violentas acusações contra *Roma*. Tem-se a sensação de que perante a cidade dos Papas se tenha constituído um tribunal divino apto a censurar e a procurar corrigir os costumes do Clero. A Igreja, usufruindo do mesmo número de intervenções dos outros mercadores, terá pouquíssimos versos para se tentar desculpar. O primeiro a responder aos pedidos da acusada é o *Serafim* e a relação baseada nos versos trocados entre as duas personagens é significativa: 12 versos para *Roma* e 24, exactamente o dobro, para o *Serafim*. Ainda mais evidente é a relação entre *Roma* e *Mercúrio*, outro mercador-moralizador. Apenas quatro versos em igualdade de intervenções (dois a dois) e *Roma* é submergida pelas acusações directas da divindade, que chegam a ocupar 31 versos.

Ao longo de toda a representação algumas personagens são dotadas de outras possibilidades de comunicar com o público. Além da fala, o contacto entre actor e público desenvolve-se no campo do visível e, portanto, nos três planos do vestuário, dos gestos e do movimento de cada personagem no interior da obra.

Infelizmente, faltando as didascálias, não nos é possível saber qualquer coisa relativamente aos dois primeiros pontos. O único aspecto sobre que podemos debruçar-nos para analisar o significado das várias personagens é, portanto, o do movimento.

Juntamente com o *Diabo* e o *Serafim*, *Roma* é umas das personagens cujo movimento neste sentido é caracterizante. Como afirma Stephen Reckert, no seu *Espírito e Letra de Gil Vicente* ⁽⁶⁾, as personagens do *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, são dotadas de um movimento que, além de tornar a obra mais dinâmica, ajuda a compreender melhor a condenação moral do poeta. No *Auto da Feira*, *Roma*, como de certa maneira as personagens da *Barca do Inferno*, dirige-se num primeiro momento ao *Diabo*. Depois, insatisfeita, vai ter com os mercadores seus adversários (o *Serafim*, *Mercúrio* e o *Tempo*) e, por fim, volta outra vez

⁽⁶⁾ Reckert Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 74.

ao *Diabo*: ou antes, é este que vai ter com ela e através de uma sua afirmação irá discutir o futuro comportamento de Roma. Poderia ser útil usar também para as personagens do *Auto da Feira* o círculo hermenêutico aplicado por Stephen Reckert ao estudo das personagens da *Barca do Inferno*. Roma, o *Diabo* e o *Serafim* são as únicas personagens do *Auto da Feira* que, como as da *Barca do Inferno*, com a excepção do *Parvo* e dos *Cavaleiros de Deus*, sofrem uma mutação a nível ideológico no seu próprio destino. A Cidade Sagrada chega à feira com o propósito, ou melhor, o «Projecto», de comprar a Paz dos Céus. Sente-se segura de a obter em troca de dinheiro, uma vez que, como afirma frequentemente, está convencida de a ter hipotecado graças ao comércio de «Estações», de «Perdões», de «Jubileus», etc.:

A trôco das estações
não fareis algum partido,
e a trôco de perdões,
que he thesouro concedido
pera quaesquer remissões? (7)

O segundo estágio é o da «Paixão»: Roma, vendo contrariadas pelos mercadores as suas aspirações, começa a ter consciência da impossibilidade de realizar os seus louváveis propósitos e apodera-se dela o receio de não conseguir comprar o que «procura»:

Assi que a paz não se dá
a trôco de jubileus? (8)

O terceiro e último estágio é o que poderemos chamar «Percepção». Roma já em desespero, sabendo que não pode aspirar à paz desejada, joga a sua última carta. Ao ver-se perdida apelará para *Mercúrio*, pedindo-lhe que a escute e a salve da difícil situação:

O Mercúrio, valei-me ora,
que me vejo em maos aparelhos. (9)

Mas a divindade pagã não está disposta a descer a compromissos com a Igreja e responde-lhe como teria respondido o *Serafim*: se Roma quiser realmente a Paz, terá de mudar completamente a maneira de viver:

porque tu serás perdida
se não mudas a carreira. (10)

(7) Gil Vicente, *op. cit.*, p. 218.

(8) *Ibidem*, p. 219.

(9) *Ibidem*, p. 220.

(10) *Ibidem*, p. 220.

Tudo parece ter acabado. *Roma* foi acusada dos riscos que corre e *Mercúrio* oferece-lhe um cofre de conselhos para que possa sair da «canseira», ou seja, do estado de confusão em que se encontra:

Dá-lhe, Tempo, a essa Senhora
o cofre dos meos conselhos: ⁽¹¹⁾

Os mercadores antagonistas conseguiram terminar a sua missão. As falas que as personagens utilizam estão em perfeito equilíbrio, mas eis que a quebrar a ordem chega o *Diabo*, que vai realizar o projecto do poeta: demonstrar que *Roma* é um ser ainda mais diabólico do que ele próprio. No momento de se despedir de *Roma* este terá a última palavra, usando os últimos quatro versos da primeira parte e deixando assim o público perante um dilema: a Igreja voltará à vida simples «dos primeiros, os antecessores», ou continua na sua dissolução e a Cristandade permanece para sempre corrupta? Gil Vicente deixa este problema por resolver na figura do *Diabo*, que, metendo-se na conversa, pede a *Roma* o dinheiro com que teria comprado o cofre de conselhos oferecido por *Mercúrio* e a este o objecto em questão:

Prepósito Frei Sueiro,
diz lá o exemplo velho,
dá-me tu a mim dinheiro,
e dá ao demo o conselho ⁽¹²⁾

O *Diabo* faz assim entender que ficava com ambas as coisas: depende agora de *Roma* decidir se vai continuar a viver sob o signo do *Diabo*, ou se vai seguir os conselhos de *Mercúrio*.

5. As etapas da narração

A sensação que se tem, ao ler e, com certeza, também ao assistir à representação do *Auto da Feira*, é que se trata de um processo evolutivo desenvolvendo-se verticalmente. O movimento que Gil Vicente pretendeu descrever, dando um papel bem definido a cada personagem da feira, exemplifica o desejo do poeta de representar a purificação da alma pela pobreza de espírito de *Gilberto* e da simplicidade das nove pastoras. Este processo catártico começa logo no início da obra com as primeiras frases de *Mercúrio* de condenação da astrologia e depois com as violentas acusações contra a corrupção dos costumes do clero. Na segunda parte

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, p. 220.

⁽¹²⁾ *Ibidem*, p. 221.

da representação constitui-se diante de *Roma*, símbolo desta corrupção, um tribunal, formado por *Mercurio*, o *Tempo*, o *Serafim* e o *Diabo*, do qual se verá sair Roma = Igreja sem a segurança que a caracterizava no momento do seu exórdio. No desfilar das diversas personagens nota-se uma diferente atitude do poeta, de acordo com o que cada um delas simboliza. Os tempos e o ritmo da obra aceleram-se à medida que se aproxima o momento final. Gil Vicente quis descrever quadros da vida quotidiana, como por exemplo o episódio de *Amâncio Vaz* e de *Deniz Lourenço*, evidenciando assim o movimento ascensional da obra, completo em cada uma das suas partes: das trevas do mundo satânico, passando pelo estádio que representa cenas da vida quotidiana, até chegar enfim à luminosidade dos pastos celestes das nove *Moças dos montes* e dos três *Mancebos*.

Para confirmar a devoção das jovens pastoras, Gil Vicente recorre também ao motivo estrófico, concedendo-lhes, no seu diálogo com o *Serafim*, um número maior de versos. Assim vemos que o mensageiro divino usa cinco versos contra os vinte e seis (excluindo a cantiga final) das pastoras. A obra teatral, como habitualmente acontecia nas representações vicentinas, conclui-se com uma folia em honra da Virgem Maria. «Ordenadas em folia», as nove pastoras cantam uma cantiga que nos lembra a tríplice santificação de Deus por parte dos Serafins:

Il Signore é circondato dai Serafini che proclamano la sua santità con la triplice formula [...] santo-santo-santo.⁽¹³⁾

(«O Senhor está circundado pelos Serafins que proclamam a Sua Santidade com a tríplice fórmula [...] santo-santo-santo.»)

Se o *Serafim* proclama três vezes a glória de Deus, na cantiga final, as nove *Moças dos montes* exaltam, pelo menos cinco vezes, a bondade e a beleza da Virgem Sagrada. A exaltação mariana é directamente proporcional à da vida bucólica e os números desenvolvem um papel importante no *Auto*. Não é por acaso que Gil Vicente utilizou nove *Moças* e três *Mancebos* para exaltar o modelo de vida que ele aprova. A simbologia trinária (que reproduz o modelo trinário de transcendência divina) imprime seu cunho transcendental à obra. Além disso, a soma destes dois números é significativa: doze, como doze eram os Apóstolos que levaram o mundo a seguir o modelo da vida de Cristo através das Sagradas Escrituras. No que diz respeito à subdivisão dos versos, as *Moças*, usando uma linguagem rústica, falam trinta e três vezes (mais a cantiga final) e por quinze vezes têm à sua disposição três versos.

Se fizermos a comparação com as personagens que dialogam com as pastoras, notamos que *Gilberto*, *Nabor* e *Matheus* são os únicos a usar uma

⁽¹³⁾ *Enciclopedia delle Religioni*, op. cit. v. III, p. 1200.

só vez os três versos; relacionando também as vezes que estes falam com a única vez que usam os três versos, obtemos um resultado bastante significativo: *Gilberto* tem a relação de um quinto, *Nabor* de um sobre um e *Matheus* de um sobre treze. *Vicente* nunca utilizará os três versos e como ele tão pouco o fará o *Serafim*.

Como dissemos, todo o texto parece obedecer a um critério numérico trínario de indubitável significado simbólico. Gil Vicente quer levar o público a imitar a simplicidade de espírito do mancebo *Gilberto* que, dialogando com o *Serafim*, lhe tinha perguntado se era muito longe a Porta do Paraíso:

E que legoas haverá
daqui à porta do Paraíso,
onde San Pedro está? ⁽¹⁴⁾

Mas este projecto do poeta vai culminar na dúplice derrota do *Serafim* que, além de não vender alguma das suas laudáveis mercadorias, vai ser literalmente superado em santidade pelas nove pastoras. De facto, falando com ele, referem o motivo por que vieram à feira: para exaltar a alegria do Natal, cantando uma «folia» em honra do culto mariano:

nos vimos com devação
a cantar-lhe hũa folia ⁽¹⁵⁾.

O *Serafim* sai da cena definitivamente derrotado pela religiosidade de nove pastoras que vêm dos montes quando, na vã tentativa de lhe vender a sua preciosa mercadoria, *Theodora* sublinha que não se trata de uma feira qualquer, mas de uma feira dos Céus:

E as graças que dizeis
que tendes aqui na praça,
se vos outros as vendeis,
a Virgem as dá de graça
aos bôz, como sabeis ⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁴⁾ Gil Vicente, *op. cit.* v. I, p. 237.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 244.

⁽¹⁶⁾ *Ibidem*, p. 244.

O sentido alegórico do *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente

por

Stanislav Zimic

In memoriam: Professor William Dismukes

Do *Auto de la Sibila Casandra* dizia M. Menéndez Pelayo: «Nada mais extravagante do que a ficção ou devaneio poético em que aparecem misturados mitologia e a Lei Antiga, o histórico e o alegórico, o sagrado e o profano, com todas as figuras a agitar-se numa espécie de dança fantasmagórica» (1). A perplexidade do leitor actual perante esta obra «estranha» não é menor, apesar de notáveis trabalhos exegéticos recentes de alguns dos mais ilustres hispanistas e gil-vicentistas do nosso tempo. Não há dúvida de que o *Auto de la Sibila Casandra* apresenta grandes dificuldades de compreensão, mesmo para o leitor intelectualmente preparado, e este nosso estudo tem perfeita consciência delas; mas tem também a firme convicção de que esta obra vicentina, longe de ser um «devaneio extravagante», está estruturada numa forma perfeitamente coerente e muito engenhosa, através da qual se faz uma observação ousada e importante sobre a sua realidade contemporânea.

Ao procurar o elemento unificador da muito variada matéria do *Auto*, T. R. Hart recorreu a uma interpretação alegórica, segundo a qual as relações da soberba Cassandra com Salomão representam as da Alma humana com Deus (2). Esta tese foi asperamente criticada por M. R.

(1) «Gil Vicente», in *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus, 1944, vol. XIX, pp. 353-354.

Lida de Malkiel⁽³⁾, I. S. Révah⁽⁴⁾ e L. Spitzer⁽⁵⁾, cujos estudos se empreenderam em nome de uma leitura «literal» do texto, que desde-nha da alegórica de Hart, considerada arbitrária:

La alegoria como método de interpretación es producto natural del irracionalismo y antihistoricismo caros a nuestro siglo, escapa a toda verificación objetiva y no tiene más ley ni guía que el ingenio del interprete para «descubrir» en el texto todo lo que em efecto quiere encontrar. En el *Auto de la Sibila Casandra* es pertinente la interpretación alegórica? En principio, creo que no lo es⁽⁶⁾.

Esta e outras objecções semelhantes — que parecem ter convencido o próprio Hart, pois em estudos mais recentes não insiste já na sua tese original⁽⁷⁾ — são de facto estranhas, insustentáveis, sem qualificações importantes. Também a nós não nos convence a interpretação particular de Hart, porque se revela efectivamente arbitrária ou insuficiente em muitos pormenores importantes. Mas com que válidos critérios, históricos e críticos, se pode pôr de lado a alegoria como método de interpretação de obras de tema religioso do começo do século XVI? De facto, para estas, a interpretação alegórica é frequentemente imprescindível, a única pertinente e válida, pela evidente razão de que o próprio autor se inspirou no sentido alegórico, então aceite, do assunto que utilizou na sua obra⁽⁸⁾. Tal parece, precisamente, o caso do *Auto de la Sibila Casandra*, onde, a nosso ver, se dramatiza uma alegoria tradicional, muito familiar a todos os devotos religiosos com mediana cultura bíblica, o que invalida também esta objecção: «Hubiera sido

(3) «Gil Vicente's *Auto de la Sibila Casandra*», in *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 35-51.

(3) «Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*», in *Filologia*, V (1959), pp. 47-63.

(4) «L'Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente», in *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 167-193.

(5) «The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Cassandra*», in *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 56-57.

(6) M. R. Lida de Malkiel: «Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*», pp. 159-160; igual reacção em I. S. Révah: «L'Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente», p. 174.

(7) «Gil Vicente: *Casandra and D. Duardos*», London, Grant and Cutler — Critical Guides to Spanish Texts, 1981; «Two Vicentine Heroines» (Cassandra and Inês Pereira), in *Quaderni Portoghesi*, 9-10 (1981), pp. 33-53.

(8) A esse respeito é sugestiva a advertência de Erasmo: «Digo también que assi como la lición de la Santa Escritura no te traerá algunas vezes mucho fruto, si en sola la letra muerta te paras, y con aquella te contentas; assi, por el contrario, no te traerá poco provecho la poesia de Homero y de Vergilio, si tienes aviso que lo que dicen es figurativo.» (*El Enquiridion o manual del caballero cristiano*, ed. de Damaso Alonso, Madrid, *Revista de filologia española*, anexo, 1932, p. 134.)

contraproducente enfrentá-lo (al pueblo) con creaciones artísticas de sentido arcano para que la descifrarse por su cuenta» (9). Pelo contrário, a insistência na leitura «literal» dos pormenores, inconscientemente desligados da concepção alegórica fundamental que os determina, essa é que produz interpretações arbitrárias, como bem demonstra o estudo de Spitzer, que, significativamente, admite não possuir «an allegorical ear» (10). Estamos de acordo com a observação de que «la alegoria que no aclara todo un texto, sino elige y desecha detalles al albedrío del comentador ilustra elocuentemente la arbitrariedad del método» (11). O sentido alegórico do *Auto de la Sibila Casandra* impõe-se-nos de modo natural, revelando a lógica e pertinência de todos os elementos fundamentais, inclusivamente dos mínimos pormenores, sem contradições temáticas ou estruturais, sem violência alguma para a mente ou para a imaginação, como esperamos demonstrar. Não obstante, antes de emprendermos a explicação do sentido alegórico, torna-se imprescindível um confronto com certos juízos erróneos sobre as duas personagens principais, Salomão e Cassandra, que são, a nosso ver, a causa fundamental das interpretações erradas da obra.

Gil Vicente identifica claramente Salomão, pretendente de Cassandra, com o célebre autor do *Cântico dos Cânticos: Moisés*: «Y tú también, Salomón, buen garcón, los cantares que hazías» [p. 62] (12). Pondo em destaque esta identificação, Spitzer observa, apesar disso, que esta personagem vicentina é egoísta, narcisista, presunçosa, malcriada, agressiva e sobretudo muito cómica e até ridícula, em suma, «far from the Biblical figure of the King of Wisdom». A sua atitude para com Cassandra consiste num «let's come to the point,» baseado na absoluta certeza de que ela «will and must marry him — far it be from him that he should be enough for Casandra» (13). Estas últimas observações, muito perspicazes na sua referência a actos e declarações isolados, perdem por completo de vista o contexto fundamental em que se situam, tão radicalmente diferente daquele que informa o *Cântico dos Cânticos*. De maneira muito óbvia, Gil Vicente mostra que Salomão quer proceder como seu homónimo bíblico, mas que é frustrado no seu desejo pelo facto específico de Cassandra não lhe corresponder, como lhe correspondeu a amada do *Cântico*. Tendo presente esta situação nova com o implícito pano de fundo bíblico, o modo de ser e o comportamento de Salomão não correspondem já à caracterização de Spitzer, antes exprimem, no princípio, uma expectativa justificadamente confiada e depois

(9) M. R. Lida de Malkiel: «Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*, p. 160.

(10) «The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Cassandra*», p. 64.

(11) M. R. Lida de Malkiel, «Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*», p. 161.

(12) Utilizamos a edição do *Auto de la Sibila Casandra* de P. R. Hart no seu *Gil Vicente: Obras Dramáticas castelhanas*, Madrid, Clásicos Castellanos, pp. 46-68.

(13) «The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Cassandra*», pp. 62-64.

uma preocupação profunda, urgente, de se fazer reconhecer por Cassandra, de lhe fazer recordar a sua função natural de relação amorosa, isto é, de lhe recordar o *já acordado* («an act that is already scheduled», precisamente). Face à estranha obcecação de Cassandra, tal preocupação, muito compreensivelmente, atinge a incredulidade e resulta em recriminações e censuras indignadas:

Salomão:

Que me veas
y me creas
para hecho de casar
[...]
yo soy aparentado
y abastado,
valiente zagal y polido
[...]
Tengo pumares e viñas
y mil piñas
de rosas para holgares;
tengo villas y lugares
y más treinta y dos gallinas
[...]
No me ves?
[...]
Quiers tú estar a cuentas?
Esto espantado
Dó se halló tal desvario?

(pp. 44, 45, 51, 52)

Observe-se que só as razões que explicam a atitude de Salomão para com Cassandra podem fazer-nos compreender completamente também a incredulidade e a indignação de Abraão, Moisés, Isaías, profetas bíblicos, e a de Erutea, Cimeria e Peresica, sibilas e profetisas pagãs, perante o comportamento de Cassandra. Todos eles ficam espantados perante o «incrível» facto de ela não corresponder de imediato à solitude amorosa de Salomão, pois «to see and too believe him should be enough for Casandra»..., como o foi para a amada do *Cântico* que «con humildad y gratitud de Esposa... procura aventajarse al otro [ao amado, Salomão] en decirle amores y requiebros» ⁽¹⁴⁾:

Erutea:

No puedes sino casar
y éste debes tomar
sin porfiar
que es muy bueno en damasía
[...]

⁽¹⁴⁾ Fray Luis de León, «Exposición del Cantar de los Cantares», in *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, ed. de Felix García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, p. 115.

es loado
músico muy gracioso
[...]
Sobrina, este zagal
es real,
y para ti está escogido
[...]

Ciméria:

Tú no ves como es honrado
y sosegado
quanto otro lo será?
[...]

Abrahán:

y si cobras buen marido
comedido
y nunca apasionado?

(pp. 51, 52, 54 e 56, *sublinhados nossos*)

Apresentando-se no *Auto* vicentino a sublime matéria bíblica num ambiente pastoril, rústico contemporâneo (não importa se real ou convencional, e literário), a inevitável comparação que ele suscita pode produzir no leitor a sensação de uma comicidade grosseira e de uma vulgar desvalorização do clássico⁽¹⁵⁾. Apesar disso, é importante compreender que o popular ou rústico contemporâneo tem no *Auto* duas funções muito significativas. Frei Luís de Leão observa: «Este libro [o *Cântico*] es todo él una égloga pastoril, donde con palabras y lenguaje de pastores, hablan Salomón y su Esposa, y algunas veces sus compañeros, como si todos fuesen gente de aldea»⁽¹⁶⁾. Gil Vicente, que, evidentemente, considerou o *Cântico* de forma semelhante, procura na sua própria obra preservar o sabor genuíno, natural, do *Cântico* através de uma expressão literária contemporânea que devia afigurar-se-lhe a mais apropriada: o pastor rústico. Mas não se trata apenas de uma tentativa de aproximação ao bíblico por meio de forma moderna, mais ou menos correspondente, mas também — e esta função é muito mais importante do que aquela — de um evidente propósito de fazer compreender tudo isso como realidade viva, como actualidade palpante⁽¹⁷⁾. A referência de Erutea a Salomão, pastor rústico, chamando-lhe «zagal real», no passo acima reproduzido, ilustra sugestivamente a dupla função de todas as personagens do *Auto*. Voltaremos a ocupar-nos deste problema mais adiante, mas importa agora sublinhar que, apesar

⁽¹⁵⁾ Evocamos a reacção de Menéndez Pelayo à «translação enciniana das *Bucólicas* de Virgílio («Juan del Encina», in *Obras completas* de Menéndez Pelayo, Santander, Aldus, 1944, vol. XIX, pp. 2-47).

⁽¹⁶⁾ *Exposición del Cantar de los Cantares*, p. 63. Em certa altura, Frei Luís chama «rústico e gracioso» a Salomão (p. 128).

⁽¹⁷⁾ Importante antecedente deste processo de actualização deve ser considerada a tradução de Encina das *Bucólicas* de Virgílio.

de pastores rústicos, as personagens do *Auto* não são concebidas como essencialmente cómicas. Dado o já referido propósito do autor, de actualizar o assunto, aqueles falam num estilo e num tom de inegável graça rústica e acham-se em algumas situações iniciais bastante divertidas que, não obstante, nunca desprestigiam em absoluto a sua dignidade e a serenidade das suas preocupações, antes pelo contrário, põem em relevo a simpleza e a sinceridade das suas emoções e pensamentos. Só a leitura fragmentária, «literal», de Spitzer, assim como a sua incompreensão do contexto fundamental da obra, pode atribuir intenção irrisória ao autor, quando Salomão declara que é proprietário de «pumares, viñas, piñas, rosas, villas, lugares y más treinta y dos gallinas» [pp. 51-52] ⁽¹⁸⁾.

Porquê achar isto ridículo? De um modo natural e rústico que lhe é próprio — afinal de contas, deve reconhecer-se ao autor pelo menos uma compreensão mínima do *decorum* —, Salomão, em sentido literal ou metafórico, diz simplesmente que está ansioso por compartilhar com Cassandra tudo quanto possui, até às últimas e às mínimas migalhas (as «trienta e dos gallinas»). Diametralmente oposta a esta generosa disposição está o egocentrismo extremo que se expressa na igualmente sugestiva resposta de Cassandra, seja ela literal ou metafórica: «No quiero dar... mi libertad por sesenta millones de riqueza!» (p. 51). Igualmente discutível nos parece a sugestão de Spitzer sobre as implicações escatológicas da referência de Salomão aos presentes que não menciona: «Darthia yo bien sé qué» [p. 53] ⁽¹⁹⁾. Cada vez se vê mais claramente que na obra nada há que justifique a inclusão das relações de Salomão e Cassandra num contexto semelhante àquele em que Cervantes situa Sancho e Teresa no cap. 52 da 1.ª parte de *D. Quixote* (Sancho: «mujer mia... traigo outras cosas de más momento y consideración... An casa os las mostraré»). Uma das maiores contradições em que cai a interpretação de Salomão como personagem cómica é a seguinte: «This comic figure... will at the end of the play resume the traditional solemn attitude of the Biblical Salomón.» Como se explica este estranho papel duplo da personagem? Do modo mais natural, diz o ilustre erudito:

Gil Vicente obviously composed his play not according to the requirement of psychological consistency, but... according to the logic different particular scenes: what was paramount for the playwright in our scene was to show a foolish Casandra declining

⁽¹⁸⁾ «Salomón is here not an almighty King, but a small chicken farmer proud of wath he owns» (The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Cassandra*, p. 64). Para os excessos a que pode levar uma interpretação alegórica arbitrária veja-se o artigo de Hart «Gil Vicente's *Auto de la Sibila Casandra*», p. 44.

⁽¹⁹⁾ «Salomón offers *bien se que* — I know what — (and I think the reader does!)» (*Ibid.*, p. 66).

a good marriage — the partner is here of importance only insofar as he fits into the comic ambient... Salomón has suddenly grown before our eyes. It is not inconsistent with Gil Vicente's improvising technique and his dramaturgic nonchalance that at the moment that he no longer needs Salomón he is free to transform him into a prophet of Christ among other prophets ⁽²⁰⁾.

Pondo de lado certas faltas flagrantes de lógica, como seja o considerar Cassandra *foolish*, por rejeitar o *good marriage* com Salomão, depois de o próprio crítico se ter empenhado tanto em o caracterizar como inaceitável para qualquer *self-respecting girl* ⁽²¹⁾, o leitor interroga-se: com que autoridade, com que critério lícito se atribui a Gil Vicente uma tão frívola arbitrariedade, uma manipulação tão fortuita e tão caprichosa do enredo e das personagens? «Improvising technique, dramatic nonchalance, etc...». O leitor de Gil Vicente é frequentemente sujeito a este género de explicações totalmente arbitrárias, particularmente face ao problema da unidade que a estrutura das suas obras muitas vezes apresenta ⁽²²⁾. Neste caso, o nosso autor é acusado de não ter composto o *Auto* de acordo com os requisitos da *psychological consistency*, mas somente de acordo com a lógica *of the different particular scenes*, pela mera razão de o crítico incorrer no erro inicial de entender Salomão como personagem cômica e de persistir posteriormente nessa opinião, contra toda a evidência do texto. Salomão surgir-nos-á com total consistência psicológica desde que se perceba que Gil Vicente nunca o caracteriza como personagem *essencialmente* cômica, embora, de facto, o dote de evidente graça rústica, como ficou dito. Compreender este facto fundamental é da maior importância para também se compreender a unidade da obra ⁽²³⁾.

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, pp. 66-64, 69-70.

⁽²¹⁾ *Ibid.*, p. 62.

⁽²²⁾ Em todos os nossos estudos sobre as obras de Gil Vicente destacámos a unidade temática e estrutural que, a nosso ver, as caracteriza. Veja-se: «Estudios sobre el teatro de Gil Vicente — Obras de tema amoroso» (*Don Duardos, Comedia del Viudo, O Velho da Horta, Rubena, Ines Pereira, Auto da Índia*) in *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1981 (pp. 45-103); 1982 (pp. 5-66); 1983 (pp. 11-78); «Estudios sobre el teatro de Gil Vicente — Obras de crítica social» (*Auto de las gitanas, Farsa dos almocreves*) in *Acta neophilologica*, 1983, pp. 3-23; no número do ano de 1984 desta revista apareceram dois outros estudos desta série: *Quem tem farelos?*, *O juiz da Beira*. Na *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* aparecerá o estudo sobre o *Auto da Lusitânia*.

⁽²³⁾ O facto de Salomão e as outras personagens parecerem mais «cômicas» na primeira parte da obra do que na segunda não se deve a uma caprichosa mudança do seu carácter, mas evidentemente, ao seu reconhecimento da soberba blasfema de Cassandra que então condenam com severidade.

Pelo que já se escreveu, torna-se claro que, infelizmente, temos de discordar, de modo radical, da opinião de Spitzer sobre Cassandra. Para o ilustre erudito esta é a mulher de aspirações essencialmente nobres e admiráveis:

Cassandra is motivated by an itself noble aspiration toward superhuman perfection and it is a sign of Gil Vicente's greatness that he was able to envisage the ambivalence of such human striving, indeed the ambivalence of virginity (just as earlier, through Cassandra's words, he had shown us the ambivalence of the sacramental institution of marriage). I suspect that the dramatist has deliberately in this part of the *Auto* tipped the scales on her side and made her opponents appear so futile (Salomón egotistic; the Sybils only family-minded) in order to impress on us the basic nobility of the being who has entered upon a path, to her the right road..., of error and blasphemy⁽²⁴⁾.

É certo que o autor pinta Cassandra também com sincera admiração e cordialidade (e este importante facto explicar-se-á no devido tempo), mas é crucial perceber, antes de tudo o mais, que o motivo do comportamento desta personagem não é a genuína e nobre aspiração à *superhuman perfection*, mas antes a soberba de se considerar já possuidora dessa perfeição. Exactamente por isso é que ela se julga, desde o princípio, eleita para ser nada menos do que a procriadora de Deus. É significativo que na «rubrica» inicial se ponha em evidência unicamente esta causa do seu erro blasfemo: «En ella [a obra] se trata de la presunción de la Sibila Casandra... presume ser la Virgen de quien el Señor habia de nacer» (p. 43).

Cassandra diz que não quer casar-se porque a vida matrimonial é cheia de dificuldades, desgostos, sofrimentos e limitações da individualidade e liberdade pessoais: «Y piensan que ser casada... es alguna buena estrena?» pergunta, indignada. O matrimónio humano, «lo hace y ordena» o próprio diabo «en su retablo». Mesmo o melhor matrimónio «no es medio plazentorio», antes é «un purgatorio», no qual as mulheres «cautivas, cansadas, mal empleadas, celadas», carregadas de «sudores, dolores, letijos», maus tratos, injúrias, insultos... sofrem e suspiram tristemente nas mãos de «maridos de malinas condiciones... ensoberbecidos, aborridos, sospechosos, amarillos, leones, dragones y diablos

(24) «The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Cassandra*», p. 65.

verdaderos» que mais não fazem do que «reñir y groñir». Em suma, «toda la gloria le es defunta», à mulher que casa, pois:

Como puede sin pasión
y alteración
conservarse el casamiento?
[...]
que el hombre todo es mudable
y variable
por humanal compripción.

(pp. 47-57)

O casamento é frequentemente difícil, avassalador e desagradável, como diz Cassandra, mas deve observar-se que a sua atitude negativa perante ele procede, *inicialmente*, de um «apetito desordenado de la propia excelencia»⁽²⁵⁾, que a leva a sentir-se superior a todos os humanos e a alimentar uma ambição blasfema, segundo ela própria revela:

Pero yo quiero decir
y descubrir
por qué Virgen quiero estar:
sé que Dios ha de encarnar
sin dudar
y una virgen he de parir
[...]
de mi ha de nacer
que otra de mi ha de nacer
no puede haver
en bondad ni hidalguía.

(pp. 56, 57 e 60, *sublinhados nossos*)

Dotada, por mercê divina, de faculdades excepcionais, Cassandra envaidece-se com elas a tal ponto que fica cega ante a Verdade inalterada, pura, que ela própria, com outros, tem o dever de comunicar ao mundo. Por causa da soberba que se apossou da sua mente e do seu coração, utiliza todos os seus dons proféticos nos altares de uma grotesca autocontemplanção narcísica. Os versos sublinhados mostram claramente que Cassandra está extasiada, contemplando-se, como se fora mãe de Deus, a ponto de o próprio Deus ficar, no seu pensamento, relegado para segundo lugar: «La soberbia hace buscar su propio bien independientemente de Dios... tiene a separarnos de El... tiende a uma excelencia que no le corresponde... [El soberbio] se ama a si mismo más que a Dios... pretende hurtar a Dios lo que sólo a Dios pertenece... la jactancia [le]

(25) Em momentos oportunos citamos algumas observações fundamentais da literatura patrística (S. Gregório, Santo Agostinho, S. Tomás... sobre a soberba (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, 1927, t. LVI, p. 1109).

ciega la mente hasta tal punto que [le hace] vangloriarse en sus propias vilezas, haciéndole pensar que se engrandece»⁽²⁶⁾ Estas considerações deixam ver que nem a declaração de Cassandra, segundo a qual «Sólo Dios es perfección» (p. 57), representa uma contradição às nossas sugestões, pois, na sua vaidade, «no subordina a Dios el amor que a si misma tiene», antes «intenta medirse con Dios como de igual a igual»⁽²⁷⁾. Que não se trata de genuína aspiração nobre, espiritual, mas de soberba refinada, prova nomeadamente o facto de Cassandra ostentar a sua presumida superioridade com um simultâneo desprezo por toda a humanidade, a seu ver tão indizivelmente inferior que não a considera digna de atenção e respeito. Significativamente, desta atitude altiva e desdenhosa de Cassandra tomamos conhecimento logo na primeira declaração com que ela se nos apresenta:

Quién mete ninguno andar
ni porfiar
en casamiento conmigo?
[...]
Qual será pastor nacido
tan polido
ahotas que me meresca?
en cuerpo, vista y sentido?

(p. 43)

Fica, pois, claro que, ao respeitar Salomão, asseverando-lhe embora que «no desprecio a ti» (p. 46), Cassandra confirma apenas a sua atitude de desprezo por toda a humanidade, cujas muitas propriedades, boas ou más, não tenta sequer compreender, por se considerar muito acima delas: «Es incompatible con la soberbia el verdadero amor al prójimo... el corazón soberbio es egoísta, no sabe amar... [El soberbio] se compara con los demás y se encuentra superior o más excelente que ellos... viene a concebir de si mismo una vana estimación con desprecio de sus semejantes... a todos en su corazón desprecia»⁽²⁸⁾.

Um leitura desapaixionada do texto revela assim que, com Cassandra, o autor não ilustra «the ambivalence of such human striving... toward superhuman perfection... ambivalence of virginity... of the sacramental institution of marriage», etc., antes mostra, de forma inequívoca, um terrível desvario mental e espiritual, especificamente causado por uma monstruosa, e ao mesmo tempo ridícula, soberba e egolatria, como também deixam ver recriminações que lhe opõem todas as outras perso-

⁽²⁶⁾ *Ibid.*

⁽²⁷⁾ *Ibid.*, p. 110.

⁽²⁸⁾ *Ibid.*, p. 1109.

nagens, as quais, expressando-se embora de forma rústica e característica, representam evidentemente a Verdade Revelada:

Abraão:

Isaías:

Ya Casandra desvaria
Yo deria
que está muy cerca de loca
[...]
Callate, loca perdida
soberbia y presuntuosa,
que es la cosa
que más desviada es.

(p. 60, *sublinhados nossos*)

Concluindo: «La soberbia es la reina de todos los demás pecados, ya que de alguna manera tiene influencia en todos ellos»⁽²⁹⁾. Observe-se atentamente que as outras personagens — e com elas o autor — não contemplam com indulgência o desvario de Cassandra, antes o condenam e ridicularizam de forma categórica. Compreendido este facto, evitar-se-á o erro de considerar a soberba de Cassandra como essencialmente cómica, quando não «nobre»⁽³⁰⁾.

A nossa tese fortalece-se com a prova de que cada manifestação do comportamento presunçoso de Cassandra se presta de forma precisa (como se viu) às observações essenciais da doutrina cristã, expressa na literatura patrística sobre os sintomas, as causas e a gravidade do vício da soberba. A consideração desta perspectiva religiosa com vista à devida compreensão do *Auto* é não só desejável e pertinente como absolutamente imprescindível. A não ser tida em conta, antes de qualquer outra possível, ficam estranhos, truncados e mesmo incompreensíveis os aspectos fundamentais: o comportamento das personagens, o tempo e o espaço em que o autor as situa, a estrutura e a técnica dramáticas e, por fim o próprio *Auto*. É precisamente por abstraírem quase por completo da perspectiva religiosa e teológica na obra que nos parecem equivocados, por exemplo, os juízos de A. G. Bell, para quem Cassandra personifica «the difficult position of women, anda their lack of liberty» naquela sociedade⁽³¹⁾, e de M. Mc Kendric, que nela vê um expoente

⁽²⁹⁾ *Ibid.* Em certo sentido, a ridícula e grotesca convicção que Cassandra tem de ser a Virgem escolhida para mãe de Deus revela uma ambição ainda mais atrevida («Toca tan alta descortesia», p. 60), embora não tão malévola — pois tem origem num erro e não em má intenção — como a do insubordinado Lúcifer.

⁽³⁰⁾ Ver nota 23.

⁽³¹⁾ *Gil Vicente*, Oxford, 1921, p. 40.

precoce da causa feminista⁽³²⁾. Gil Vicente é, sem dúvida, um ardente defensor da mulher e simpatiza amiúde com a sua difícil situação na sociedade⁽³³⁾, mas a «liberdade» que Cassandra ambiciona é de um tipo que, de acordo com o contexto total da obra, o autor categoricamente caracteriza como negativo, condenável, o que também se comprova pelo facto significativo de, no fim, a própria Cassandra reconhecer o seu terrível desvario («nunca di passada concertada», p. 66, *sublinhado nosso*) sem aludir a qualquer razão atenuante.

Repetimos: Os profetas e as profetizas aplaudem e apoiam Salomão, porque as suas aspirações e solitudes amorosas se harmonizam com as do amante do *Cântico* e, por outro lado, ridicularizam e condenam Cassandra, porque o seu comportamento é radicalmente contrário ao da doce amada do referido poema. Tendo sempre em conta este contexto bíblico-religioso, compreende-se que o autor não atribua à incapacidade, ou impropriedade, dos profetas e de Salomão a futilidade de todos os seus esforços para que Cassandra desempenhe devidamente a parte que lhe corresponde, como pensa Spitzer, mas sim à atitude estranha e anormal da extraviada Cassandra. Há que perguntar neste momento: Por que substitui Gil Vicente o carácter amoroso e humilde da amada do *Cântico* pela frieza e soberba de Cassandra nos amores do seu *Auto* que se mostram claramente referidos aos idílios do sublime poema bíblico? Nos estudos de M. R. Lida de Malkiel, de I. S. Révah, acima mencionados, e de G. Goddard King⁽³⁴⁾ sugerem-se várias fontes possíveis do *Auto* vicentino: a presunçosa Sibila (Cumana) que se crê escolhida para ser mãe de Deus, na novela italiana *Guerin meschino*, de Andrea de Barberino (traduzida em espanhol e publicada em Sevilha em 1512); frequentes motivos de Salomão e das Sibilas na iconografia eclesiástica medieval e, mais especificamente, as figuras de um homem e de uma mulher (Salomão e uma Sibila?) do pórtico do Mosteiro de Tomar, que Gil Vicente deve ter visto, dadas as suas supostas relações profissionais com aquela instituição entre 1509 e 1513. Todos estes e outros antecedentes semelhantes teriam podido servir de inspiração parcial, mas a combinação específica de Salomão, o amante do *Cântico*, com Cassandra, sibila presunçosa e falsa profetiza, representa sem dúvida uma concepção originalíssima de Gil Vicente⁽³⁵⁾. Este facto, claro está, só pode apre-

(32) *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the mujer varonil*, Cambridge University Press, 1974, pp. 45-51.

(33) Ver o nosso estudo sobre *Ines Pereira*, citado na nota 22.

(34) *The Play of the Sibyl Cassandra*, Bryn Mawr Notes and Monographs, II, Bryn Mawr, 1921.

(35) Parecem-nos aqui inteiramente pertinentes as observações que E. Asencio faz sobre a utilização das fontes no *Auto de los Quatro Tiempos*: «La viva imaginación de Gil Vicente, asociando imágenes ajenas, las agrupa y transforma con soberana libertad» («El auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente», *Revista de filologia espanhola*, XXXII (1949), p. 357).

ciar-se devidamente quando se compreende com clareza a relevância artística e ideológica desta estranha acopulação de textos e figuras tão díspares em todos os sentidos.

No prólogo da sua «Exposição» sobre o *Cântico dos Cânticos*, frei Luís de Leão explica:

Cosa cierta y sabida es que en estos Cantares, como en persona de Salomón y de su Esposa, la hija del rey de Egipto, debajo de amorosos requiebros explica el Espíritu Santo la Encarnación de Cristo y el entrañable amor que siempre tuvo a su iglesia, con otros misterios de gran secreto y de gran peso. En este sentido espiritual no tengo que tocar, que de él hay escritos grandes libros por personas santísimas y muy doctas. Así que en esta parte no hay qué decir,... porque está ya dicho ⁽³⁶⁾.

A nosso ver, o *Auto de la Sibila Casandra* pressupõe a mesma compreensão alegórica dos amores do *Cântico*, mais que conhecida, popular desde tempos remotos: «en esta parte no hay que decir...» ⁽³⁷⁾. Não

⁽³⁶⁾ *Exposición del Cantar de los Cantares*, p. 63, sublinhados nossos.

⁽³⁷⁾ *La Sagrada Biblia*, traduzida e anotada por F. Scio, Barcelona, 1863, III, pp. 523-524: «Algunos expositores católicos han creído que el sentido histórico y literal de este Libro mira, en la mayor parte de él, a los desposorios del rey Salomón con la hija del rey de Egipto; pero de manera que Salomón es figura de Jesucristo, y la hija de Pharaón, de la Iglesia, y de las almas unidas con Jesucristo por caridad. Esta opinión nos parece la más seguida y la más probable, pero de modo que se entienda que aquí la letra o el sentido histórico es sólo una sombra o imagen, bajo la cual el Espíritu Santo nos propone el desposorio de Jesucristo con la Iglesia, como objecto principal de este divino Cántico. No se excluyen en su letra los amores de Salomón con su esposa; pero aquí la letra sola mata, y es necesario, con los Santos Padres, elevarse por ella al sentido espiritual y reconocer los rasgos del amor de un Dios encarnado y muerto por enriquecer a su Esposa la Iglesia y entregar-se a ella con mayor confianza, para atraer más y más hacia sí a toda alma fiel y agradecida. Y así, este Cántico es una locución figurada y parabólica, que pertenece principalmente a Cristo y a la Iglesia; pero se supone fundada y escrita esta alegoría en el recíproco y grande amor de Salomón y de su esposa principal.» Spitzer, por seu lado, observa: «In this first part of the play he bears the name Salomón only because he is the sponsus of the Song of Songs. If he appears in our scene as the would-be bridegroom of Casandra he must fail his pursuit because according to the medieval interpretation of the Song of Songs he was destined to be the bridegroom of Mary... Since his suitorship must fail how could he be a convincing suitor?» («The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Cassandra*,» p. 64.) O leitor fica confuso: Spitzer, que ridiculariza a alegoria enquanto método de interpretação, recorre de repente a ela... para explicar uma situação que evidentemente não cabe na sua leitura «literal»! Pondo de lado mais esta inconsistência, ao invocar a interpretação medieval da Virgem personificada por Gil Vicente, Spitzer, estranhamente, esquece por completo a interpretação sobre a qual «ya tanto está dicho», como afirma Frei Luís, e que, a nosso ver, tem aqui toda a pertinência.

obstante, uma tal conclusão torna ainda mais crucial a pergunta: por que possível razão teria Gil Vicente mudado na sua obra, de modo tão radical e tão «sacrílego», o carácter da delicada e humilde amada do *Cântico* pelo da soberba Cassandra? A resposta é para nós evidente: o carácter da amada no *Auto* vicentino é diferente, relativamente à do *Cântico*, porque o carácter da Igreja também mudou radicalmente com o tempo. Cassandra já não personifica a Igreja ideal a bem amada de Deus exaltada no *Cântico*, mas sim a Igreja actual, contemporânea de Gil Vicente, a Igreja (representada por toda a sua hierarquia superior) que perverteu a palavra de Deus, que se afastou do seu amor, aquela que, em suma, se converteu numa lamentável paródia do que deveria ser. A profunda preocupação de Gil Vicente com a omnipresente e grotesca falsificação da religião pelos seus próprios representantes, do frade, ou cura paroquial, até ao Papa, é bem demonstrada pela impressionante frequência com que ele os satiriza nas suas obras. Particular relevância tem para a nossa tese o facto de ser a soberba um dos vícios do alto clero mais deplorado e fustigado por Gil Vicente.

No *Auto da Barca da Glória*, por exemplo, a Morte faz estas recriminações sugestivas contra o Papa:

Vos, padre sancto, pensastes
ser immortal? Tal os vistes,
nunca me considerastes,
tanto en vos os enlevastes
que nunca me conocistes
[...]
Quanto mas de alto estado
tanto más es obligado
dar a todos buen exemplo;
y ser llano
a todos manso e humano,
quanto más ser de corona
[...]
sobervia os hizo daño.

(sublinhados nossos)

Igualmente revelador é o facto de o Papa estranhar e ficar indignado com tais condenações por ele ser quem é: «sabes tú que soy sagrado vicario en el sancto templo»⁽³⁸⁾. Certamente para se assegurar de que

⁽³⁸⁾ Hart, *Gil Vicente, Obras Dramáticas Castelhanas*, p. 121.

em Cassandra se veja sempre, e especificamente, a personificação do mal actual, Gil Vicente destaca o facto, em modo explícito, na profecia de Isaías do «dia prostrero», do dia que vai chegar quando, entre outros «sinais», vierem:

La iglesia sagrada
captivada
de la tirana codicia
[...]
y cuando vierem perdida
y consumida
la vergüenza y la razón
y reinar la presunción,
n esta razón
perderá el mundo la vida.

(p. 63)

Hart comenta a propósito: «Se acabará el mundo cuando la Iglesia esté sujeta a “la tirana codicia”, cuando le importe más su propia magnificencia que las necesidades de los fieles»⁽³⁹⁾. Será necessário notar que os vícios profetizados para o futuro são os que já muito notoriamente afligem o mundo e a Igreja do tempo de Gil Vicente?

Tendo em conta a implícita alegoria sugerida, a atitude, o comportamento e as declarações de Cassandra, bem como as das outras personagens, elas prestam-se a uma interpretação coerente sem contradições e sem omissões arbitrárias.

A Igreja, isto é, a amada do *Cântico*, formosa e humilde, querida e eleita por Deus (Salomão) para ser sua esposa, mensageira da sua Verdade e portadora da sua Bondade na Terra, no seu actual «enlevado alto estado», não é Cassandra pois esta vive com «apetito tan inmoderado de la propia excelencia», ela ficou completamente cega para a Verdade Divina. O seu «apetito desordenado... tiende a una excelencia que no le corresponde» e «en alguna manera pretende hurtar a Dios lo que solo a Dios pertenece»⁽⁴⁰⁾. Com graves dimensões se afigurava a Gil Vicente a soberba que se tinha apoderado da Igreja contemporânea («toca tan alta descortesia,» p. 60), muito embora ele sugira também que a Igreja, enquanto instituição humana, sempre viveu, desde o princípio, em grande perigo de sucumbir à soberba: «nació quando nascí comigo esta opinión,» (p. 46), declara Cassandra sem atentar no que isso implica. A Verdade Divina revelada oferece-se sempre, clara e generosamente, à alma disposta a acolhê-la. Mas a Soberba inchou o coração e

⁽³⁹⁾ Gil Vicente, *Obras Dramáticas Castelhanas*, «Introdução», p. XXXI.

⁽⁴⁰⁾ *Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, p. 1110.

a mente de Cassandra, e, assim, apesar de ser «muy sabida» e «tan leida» (p. 60) — óbvia referência à erudição teológica, dogmática, despojada do espírito — não pode compreender o verdadeiro sentido da «Gracia que Dios [le] dió» (p. 50). Esta ideia é dramatizada de forma muito engenhosa, com as indignadas argumentações que os profetas e profetizas fazem contra Cassandra pelo seu temível extravio, e com generosas dádivas — as melhores de que dispõe cada um deles (Moisés: «yo te doy estas sortijas *de mis hijas*», *sublinhados nossos*, p. 53) com que intentam estimulá-la a seguir o caminho recto. A futilidade de todas estas existências só confirma a insondável cegueira em que a soberba precipitou Cassandra. A Igreja actual fechou-se a todo o diálogo esclarecedor com a verdade Divina: Salomón: «tu loca yo Salomón... que vida fora la nuestra?» (p. 60)⁽⁴¹⁾. Por todos estes motivos, as «importunações» dos profetas e profetizas devem entender-se apenas em sentido positivo, é evidente. A apresentação destas como tias de Cassandra, e daqueles como «tios» de Salomão, revela uma vez mais o engenho de concepção com que Gil Vicente estrutura este maravilhoso *Auto*, pois o parentesco de todas as personagens representa o de todas as profecias pré-cristãs, bíblicas e pagãs, sobre o nascimento de Jesus e a Humildade e a Formosura da Virgem Maria, Sua Mãe eleita.

Os esponsais entre Deus e a Igreja implicam, simultaneamente, os esponsais da Igreja com a Humanidade. Vigário de Deus na Terra, a Igreja transmite ao Homem o Amor e a Caridade divinos. Mas a soberba da Igreja actual, que a leva a erguer-se acima do próprio Deus, tornou-a desdenhosa da Humanidade «inferior» e insensível às suas dificuldades e necessidades («no quiero entrar en passiones, pues que bien puedo escusarles», p. 49). Como contrafigura de Cristo, feito homem por amor à Humanidade, a Igreja actual reclama atributos divinos, menosprezando aquela. Desdenhando os esponsais com a Humanidade, a Igreja actual dificulta a propagação da bondade divina no mundo. A tão grave consequência se referem as alarmadas censuras dos profetas e das profetizas, por Cassandra não obedecer à «ley determinada» (p. 56):

Peresica:

Si tu madre esso hiziera!

(...)

Nunca tú fueras nacida.

(p. 51)⁽⁴²⁾

⁽⁴¹⁾ «Así, el soberbio frecuentemente viene a parar en infidelidad, llegando a perder la fe, porque no quiere someter su pobre y limitada razón a la revelación divina con que se nos manifiestan los misterios de la Verdad eterna y trascendente» (*Ibid*, p. 1109).

⁽⁴²⁾ *Sublinhados nossos*. Considerando atentamente a falsa profecia de Cassandra por causa da sua soberba, seria menos razoável sugerir que tudo isso tem implicações satíricas dirigidas à infabilidade dos papas contemporâneos?

Tal como o sol e a sua «compañera», a lua, «de una luz dambos guarnidos» (p. 55), tal como o homem e a mulher que, por Vontade de Deus, «casamento el primero» (p. 55) perpetuam com os seus esponsais o género humano, assim também a Igreja, no seu harmónico e amoroso casamento com a Humanidade, deveria perpetuar o Amor Divino na Terra. Menosprezando a sua relação com a Humanidade e tendo deixado de praticar a Humanidade e a Caridade (*Cassandra*: «No quiero ser desposada ni casada, ni monja ni ermitaña», p. 46), a Igreja renuncia activa e categoricamente a toda a forma de vida genuinamente religiosa, devota, abnegada, e a toda e qualquer responsabilidade cívica, abandonando a mais importante missão que Deus lhe cometeu na Terra, ao mesmo tempo que renuncia também aos sublimes esponsais com o próprio Deus, porque Deus vive na Humanidade. Este facto (a recusa da amorosa solicitude de Salomão, em nome duma ambição «más alta» duma «más perfecta manera», (p. 51) por parte de Cassandra) surge-nos assim em toda a sua profunda ironia.

A interpretação alegórica que sugerimos esclarece completamente a estrutura dramática da obra, libertando-a da consabida crítica ao seu suposto anacronismo, que ficaria a dever-se quer às fontes utilizadas quer a uma certa concepção filosófica, religiosa, universalista, que não respeita os limites «realistas», quer a um mero capricho brincalhão ou a uma improvisação..., tudo razões que de um ou de outro modo menosprezam a coerência intelectual e o génio dramático de Gil Vicente⁽⁴³⁾.

Como mostra a nossa análise, os profetas e as profetizas são meras personificações da Verdade Divina, bíblica e pagã, sobre o Nascimento do Redentor, a Humildade e Formosura da Virgem Maria, sua Mãe, Verdade confirmada através dos séculos e *na actualidade evocada* frente «al aparato del Nacimiento» (p. 64) — *Novum testamentum in vetere latet, vetus in novo patet* — frente ao público da mais alta aristocracia cortesã e religiosa, com um claro, fervoroso e urgente apelo à necessidade de uma emenda espitual por meio de uma imitação da Humildade

Ciméria:

*Tu madre en su testamento,
no te miento,
manda que cases, que es bueno.*

(p. 50)

De acordo com a relação familiar entre todas as personagens, como metáfora do parentesco bíblico-religioso, o «Testamento da mãe» poderia talvez interpretar-se como a Vontade Divina a que Cassandra (a Igreja) deveria obedecer.

⁽⁴³⁾ Menéndez-Pelayo: «caprichosa estrutura» («Gil Vicente», p. 356).

Divina⁽⁴⁴⁾. Os belíssimos versos dedicados à humilde e formosa Virgem têm sobretudo essa função dramática na obra (pp. 61, 62, 66 e 67).

O único «anacronismo» da obra, mas completamente premeditado e, portanto, ideologicamente significativo e dramaticamente funcional, é o que pode perceber-se na última aparição de Cassandra, arrependida do seu comportamento blasfemo, implorando o perdão de Deus e da Virgem:

Señor, yo, de ya perdida
'n esta vida,
no te oso pedir nada,
porque nunca di passada
concertada
ni deviera ser nacida.
Virgen y madre de Dios
[...]
que quieras rogar por nos.

(p. 66)

Nada na obra nos preparou para esta transformação tão brusca. Mas que ninguém recorra uma vez mais à explicação favorita do capricho, da improvisação, etc., pois, meditando-se um pouco sobre isso, torna-se claro que esta cena dramatiza apenas um fervoroso desejo de Gil Vicente no respeitante a uma mudança ideal, a uma emenda espiritual urgente da Igreja contemporânea, que, no seu «enlevado alto estado» vive completamente olvidada da sua verdadeira missão no mundo, desejo matizado de cepticismo, mas também de uma esperança inquebrantável. A falta de toda e qualquer elaboração psicológica para a transformação de Cassandra revela-se unicamente pertinente, de facto, como um acerto dramático genial. Esta esperança de Gil Vicente na possibilidade de uma emenda por parte da Igreja, apesar das suas aflições presentes, deve-se, sem dúvida, à sua fé fundamental na bondade intrínseca da Amada de Deus. A sua atitude admirativa e lamentosa, respectivamente

(44) De acordo com nossa interpretação, «a compressão da história» no nosso *Auto* ocorre em sentido muito diferente do que B. W. Wardropper concebe na sua *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Madrid, Alcalá, p. 166). Não há qualquer «abandono expreso del tiempo cronológico», mas sim, pelo contrário, uma concentração exclusiva na actualidade, no presente, com uma fervorosa evocação da Revelação Divina e do ensinamento religioso do passado.

perante a «dupla natureza», os acertos e os desvaios históricos sempre potenciais da Igreja, revela-se plenamente nestes belos e sugestivos versos:

Sañosa está la niña!
Ay Dios! quien le hablaría?
En la Sierra ⁽⁴⁵⁾ anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.

(p. 53)

A nossa interpretação do «arrependimento» de Cassandra facilita também a compreensão da pertinência dramática do que põe termo à obra:

A la guerra
cavalleros esforçados!
Pues los ángeles sagrados
a socorro son en tierra,
ia la guerra!
Con armas resplendecientes
vienen...

(p. 68)

A terminologia militar é obviamente uma metáfora das virtudes cristãs, de acordo com a prática antiga da literatura religiosa, em que se inspirou também o *Enchiridion militis christiani*, de Erasmo. No *Auto vicentino* é utilizada numa exortação ferverosa e reiterada para renovar e fortalecer o genuíno espírito cristão, livrando-o, com a sempre favorável Ajuda Divina («los angeles sagrados»), particularmente das terríveis peias com que a soberba o tem preso. Tal interpretação não é só inteiramente lícita, ela é mesmo inevitável, porque assim o dita todo o contexto da obra ⁽⁴⁶⁾. Seria este vilancete cantado, em coro com os actores, pelos dignitários eclesiásticos presentes? Isso constituiria outra engenhosa saída de Gil Vicente, pois assim conseguia reiterar e destacar de modo subtil, astuto e muito concreto, a desejável identificação entre a personagem teatral, arrependida do seu enorme vício, e a personagem real, específica, alvo principal da sátira. A tal respeito é também muito

⁽⁴⁵⁾ Parece-nos muito sugestiva a interpretação que Hart dá da «Sierra» como metáfora de *orgulho, soberba* (Gil Vicente's *Auto de la Sibila Casandra*, p. 45).

⁽⁴⁶⁾ Concordamos com o que diz Hart (*Gil Vicente: Obras Dramáticas Castelhanas*, «Introdução», p. XXXII) contra as opiniões de Menéndez Pelayo, Bell, Dámaso Alonso, Bowra, etc.

sugestivo o final da obra, com todas as personagens a contemplar o «aparato del Nacimiento» com o que se produz uma espécie de teatro dentro do teatro. Com efeito, ao reflectir-se sobre a particular implicação religiosa do *Auto* impõe-se a sensação de um teatro dentro do teatro, diríamos «ao contrário», no qual Cassandra, os outros pastores, o público e nós próprios nos sentimos de repente transformados em personagens teatrais, com a função de desempenhar um papel, ao mesmo tempo que reconhecemos nas personagens do «aparato del Nacimiento» o nosso Público e Juiz, rigoroso, bondoso e sempre justo.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
APRESENTAÇÃO	7
JOSÉ BLANC DE PORTUGAL, <i>Schumann e Gil Vicente</i>	19
PIERRE BLASCO, <i>O Auto de Inês Pereira: A análise do texto ao serviço da história das mentalidades</i>	27
SYLVIE DESWARTE, <i>Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana</i> ..	43
MARIA ALIETE GALHOZ, <i>TOPOI da inanidade e brevidade da vida na fala de Job do Breve Sumário da História de Deus de Gil Vicente — Símbolos comparativos</i>	73
PADRE MÁRIO MARTINS, S. J., <i>A Árvore de Jessé e a canção final do Auto da Feira</i>	81
MARIA JOSÉ PALLA, <i>O parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente — algumas reflexões</i>	87
PAULO PEREIRA, <i>Gil Vicente e a contaminação das artes. O Teatro na arquitectura — o caso do Manuelino</i>	101
STEPHEN RECKERT, <i>Gil Vicente e a génese da Comédia Espanhola</i>	139
CONSTANTIN STATHATOS, <i>Exemplos de ironia no Auto da Índia</i>	151
LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, <i>O Purgatório de Gil Vicente: estado ou lugar?</i>	159
PAUL TEYSSIER, <i>Interpretação do Auto da Lusitânia</i>	175
VALERIO TRANCHIDA, <i>O Auto da Feira: Uma Leitura</i>	187
STANISLAV ZIMIC, <i>O sentido alegórico do Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente</i>	199

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA

ISBN — 972-566-180-X