

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Margarida Vieira Mendes
CASSANDRA

Quimera

LISBOA 1992 | e-book 2005

A representação do auto

O nome próprio *Auto da Sebila Casandra*, assim grafado, vem na *taboada* e não no topo do texto da oitava folha da *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* (1562). Nesta folha, o *incipit* da rubrica diz:

A obra seguinte foi representada à dita Senhora no mosteiro d'Enxobregas nas matinas do Natal.

A dita *senhora* fora referida nas rubricas das *obras de devação* que, no livro, antecedem a de *Cassandra: Visitação, Pastoril Castelhana e Reis Magos*. Trata-se de D. Leonor (m. 1525), irmã de D. Manuel, para quem Gil Vicente, seu ourives, começou por compor autos. D. Leonor, chamada a rainha velha, patrocinou teatro vicentino até 1518, quase sempre de devoção (*Pastoril Castelhana, Reis Magos, S. Martinho, Pregação, Cassandra, Quatro Tempos, Barca do Inferno, Alma, Purgatório*), mas também os autos da *Fama*, da *Índia* e talvez a *Visitação* de 1502.

Na *Copilaçam*, o texto de *Cassandra* (008-013) encontra-se registado na sequência dos autos para matinas do Natal: seguem-no o da *Fé* e o dos *Quatro Tempos*. Esta disposição indicia, talvez, uma sucessão cronológica, a exemplo da série *Visitação, Pastoril Castelhana e Reis Magos*. A confirmar-se esta hipótese, é presumível que a representação de *Cassandra* se situe entre 1503 e 1509 ou 1510, datas respectivas de *Reis Magos* e do auto da *Fé*. Sletsjõe (p. 77), baseado no grau de complexidade de técnica dramática do auto e na sua relação com as outras produções vicentinas, sugere o período de 1504 a 1509.

De acordo com o cronista da ordem seráfica, Frei Jerónimo de Belém, o mosteiro de Xabregas ou da Madre de Deus foi construído rapidamente e pôde ser habitado no mesmo ano da fundação, 1509, sendo a primitiva capela (que D. João III viria a transformar em sala do Capítulo) benzida logo em Julho. Braamcamp Freire (p. 155) entende que a igreja não estaria concluída em 1509, o que o leva a propor uma data mais tardia para a representação, 1513, por nesse ano estar Vicente em Lisboa e a corte fora. Révah (p. 192) apoia esta conjectura, fundamentando-a no teor guerreiro do vilancete final, que relaciona com a expedição a Azamor. 1513 tem vindo a ser aceite como data aproximada.

Vantajosos para a datação são ainda os dados seguintes: Gil Vicente foi vedor das obras de ouro e de prata no mosteiro de Tomar entre 1509 e 1513; ora, nesta altura, começou a lavra do pórtico, no qual se encontram figuras equivalentes às do auto: além dos profetas, uma sibila e a Virgem com o menino. O portal sul de Belém tem idêntica concepção, com duas ou quatro sibilas, quatro profetas e a mesma Nossa Senhora. Estava em construção no ano de 1517, também por empreitada de João de Castilho. Para datar *Cassandra* contribui ainda a tradução e publicação da novela de cavalaria *Guerino il Meschino*, em Sevilha, 1512. Crê-se ter ela inspirado a invenção

de alguns traços da personagem de Cassandra. Por mim, limito-me a chamar a atenção para as semelhanças versificatórias deste auto com o dos *Reis Magos* (1503) e com o começo do dos *Quatro Tempos* (1511?), todos com coplas de pé quebrado, embora de composição diferente, já que nos seus primeiros autos Vicente experimentou formas estróficas da mesma família mas sempre diversificadas. O isomorfismo das coplas de *Cassandra* é típico dos primeiros autos: Gil Vicente vai-se soltando progressivamente da exclusividade de uma opção versificatória, no sentido de adequar a liberdade e variedade prosódica às necessidades dramáticas (o que já acontece em *Quatro Tempos*). *Cassandra* será o derradeiro auto de Natal destinado a D. Leonor, e por isso figura na *Copilaçam* após *Reis Magos*, enquanto o auto da *Fé* e o dos *Quatro Tempos* foram representados a D. Manuel, e formam o grupo que se segue no livro. Deste modo, penso que nada há a opor a datas como o Natal de 1512, 1513, 1514, 1515, em que a corte não estava em Lisboa, ou mesmo 1510, se situarmos o auto da *Fé* em 1509.

Mais importante que o rigor da data de representação é o da definição do público. Além de D. Leonor, fundadora do referido mosteiro, mencionada na rubrica inicial, só por conjectura podemos pensar nos outros destinatários do auto. Teriam estado presentes as freiras franciscanas da primeira regra de Santa Clara, incluindo as sete que D. Leonor fez vir do convento de Jesus em Setúbal e que dirigiram a vida conventual a partir de 1510? As religiosas da Madre de Deus eram pessoas da *primeira nobreza, em que se admiram à competência a humildade com a soberania*, no dizer de Frei Jerónimo de Belém (p. 9). Algumas provinham da corte, de damas de D. Leonor e da rainha D. Maria, muito pretendidas no paço (o cronista nomeia-as – pp. 115 e seg.). Este público teria influenciado a concepção do auto, como assinalou o conde de Sabugosa no livro *A Rainha D. Leonor*. Num quadro litúrgico natalício, o autor teatralizou, com finalidades edificantes, virtudes e devoções que interessariam essas damas, ao ingressarem numa ordem que inculcava a humildade e a pobreza. Teatralizou ainda o próprio tema da vocação para os desposórios com Deus, relativo ao estado monástico. Certos traços de Cassandra dizem respeito a esse eventual público, simultaneamente cortesão e religioso: é princesa, e a sua juventude, beleza e leituras ficam declaradas no auto.

Esta obra pertence, assim, ao género da moralidade e ao género do mistério. A dramatização das virtudes e vícios centra-se, por um lado, no debate entre a vocação para a virgindade e o valor (ou não) do casamento; por outro lado, no tema vicentino da presunção de prever os desígnios de Deus aplicados às coisas humanas, vencida pela humildade intelectual e pela aceitação da Providência e da Graça. A parte de mistério do auto diz respeito à natividade.

Note-se que certas religiosas, nomeadamente a abadessa, eram castelhanas, providas do convento de Gandía, o que tornaria mais oportuno o uso desse idioma no auto, onde não existe qualquer estilização em dialecto salmantino – a convenção do saiaquês seria aliás incongruente, dada a ausência de

pastores rústicos. As personagens são aqui elevadas e eminentes, embora com disfarce pastoril, linguagem familiar e intriga doméstica e aldeã: Cassandra vem de pastora, Salamão de zagal, as restantes sibilas de lavradoras, feitas tias de Cassandra, tal como Abraão, Moisés e Isaías são os tios de Salamão.

Dada a austeridade das Clarissas, duvido que possa colocar-se a hipótese de o auto ter sido representado, cantado ou dançado, em parte pelo menos, por algumas monjas, que em 1510 eram em número de vinte. Todavia, o predomínio do castelhano não terá sido indiferente aos actores intervenientes, e no período em que Vicente trabalhou para D. Leonor, ou seja, antes de 1519, esta celebração teatral das matinas é a única em que ele recorre a figuras femininas, que são quatro (nos primeiros autos, o número de personagens, masculinas, não excede seis). *Cassandra* é obra de aparato, mas não tanto pelo número de figuras: exige oito actores, além dos quatro cantores que fazem de anjos, talvez meninos de coro, talvez as religiosas, talvez músicos. A complexidade reside nas entradas, saídas e deslocações cénicas, pontuadas por canto, dança e certamente música instrumental.

No que respeita ao local, sabemos que os autos de devoção dispostos na primeira secção da *Copilaçam* se agrupam aí, com essa designação genológica, exactamente por serem de capela. Exceptuam-se os da *Visitação* e *Barca do Inferno*, excepções explicadas nas rubricas. Dado o carácter semiprofano e festivo de *Cassandra*, G. G. King (p. 11) sugeriu um espaço laico – os aposentos da rainha velha, que possuía casa no convento – onde teria sido instalado o *aparato do nascimento*, por detrás duma cortina, para a cena final da contemplação. Porém, tanto as figuras escolhidas (sibilas e profetas) como a modalidade adoptada (pastoril) obedecem ao decoro das representações natalícias de igreja, que seguiam a missa do galo. Apenas a profusão de danças faz supor um local menos sagrado, já que as duas áreas cénicas parecem indicar espaços de igreja.

O *oratorium praesepeis*, espécie de capela ou gruta, previsto na disposição arquitectónica das igrejas, localizava-se perto do altar. Frei Jerónimo de Belém (p. 47) dá notícia de um singular e antigo presépio existente na Madre de Deus, com figuras de barro, bem como de uma velha imagem de Nossa Senhora da Graça, anterior à fundação do mosteiro. Refere também (p. 53) a estátua flamenga adquirida por D. Leonor, chamada primeiramente *dos Prazeres*, mas que, por ter as mãos postas e a cabeça reclinada, havia sido colocada junto à imagem do *Menino Deus nascido, e reclinado no Presépio*, passando a chamar-se Madre de Deus (no final do auto *Pastoril Português* os pastores adoram uma estátua de Nossa Senhora). Talvez Cassandra fosse uma *representatio figurata* de prestação de culto a essa imagem adquirida por D. Leonor e emblema do próprio mosteiro.

Quanto à indumentária, seria a convencional, fixada já pelo teatro religioso medieval para as personagens de profetas, de sibilas e de anjos (no caso de estes últimos estarem visíveis na cena), e divulgada não só pelo teatro religioso mas também pelas artes plásticas – escultura, iluminura, gravura,

ourivesaria, pintura –, o que ajudaria ao seu reconhecimento. Eram ricos e asiáticos os trajes dos patriarcas e profetas judeus, com coifas orientalizantes, tal como os das sibilas. Destas, não sabemos se viriam coroadas, como no portal dos Jerónimos, ou com um livro na mão e outros símbolos que particularizavam cada uma: Eritreia (aqui Erutea), por exemplo, dificilmente viria com a espada envergada pelos adolescentes que nas igrejas cantavam o *Judicii signum*, vestidos de sibila, por vezes com diadema na cabeça e ladeada de um facho ardente. O mesmo se passaria com os profetas. De indicações no interior do texto nada pude apurar. Quando Salamão jura por *esta paja* (008b), tanto pode indicar um adereço seu (v.g. o chapéu) como efectuar uma jura cómica (jurar por nada, por uma ninharia); e quando Abraão jura *a mi corona*, esta pode ser a tonsura de um eclesiástico que desempenhe o papel de patriarca, ou uma coroa real colocada na sua cabeça. No auto de *Deos Padre e Justiça e Misericórdia*, contemporâneo de Gil Vicente, os profetas têm livros e as sibilas *pesados vestidos*. As gravuras da segunda *Copilaçam* (1586, fl. 10) mostram uma Cassandra selvagem, de cabelos soltos, um Salamão com ceptro, coroa e roupas de magistrado, e duas imagens femininas com gorras, uma das quais vem repetida com o nome de Artada, no frontispício de *Dom Duardos* (fl. 150).

Os trajes de luxo parecem incompatíveis com as indicações convencionalmente bucólicas nas didascálias: *em figura de pastora, o pastor Salamão, à maneira de lavradoras*. Contudo, no auto dos *Quatro Tempos*, David vem em figura de rei e de pastor. Bastaria talvez um símbolo para indicar o fingimento pastoril (um cesto, para as lavradoras, à maneira dos Livros de Horas, como lembrou G. G. King, p. 12). As personagens não eram reconhecidas apenas pelos adereços; além de informações internas ao auto, podiam ser apresentadas, juntamente com o enredo, num prólogo improvisado na altura ou reduzido ao que é hoje a didascália inicial.

Não sabemos se existiram músicos a acompanhar cantigas e danças, mas decerto não faltariam, seja na casa de D. Leonor, seja no serviço religioso a anteceder a representação. A dança da *folia* era acompanhada de batidas de instrumentos de percussão, geralmente ruidosos, para vincar o regozijo. Mas o auto não nos dá indicação nenhuma sobre a componente musical, a não ser a de que o próprio autor *ensoou*, ou seja, compôs, a música da cantiga da adoração final, *Muy graciosa es la doncella*. As rubricas, sempre descuidadas, não referem a intervenção de solista e coro, ou de dois coros. A polifonia não terá sido aqui utilizada, pois noutros autos, quando existe, vem assinalada em rubrica. De qualquer modo, a existência de refrão, mudanças e paralelismos induz uma execução com alternância de vozes.

Da parte coreográfica, as didascálias nomeiam a *folia*, a *chacota*, o baile de *terreiro*. Há quatro seqüências de dança indicadas, duas delas com letras de cantigas: uma *chacota* dançada pelas três sibilas e Salamão, na entrada daquelas em cena; uma *folia* das três figuras bíblicas e de Salamão, também quando entram; outra *chacota* dançada pelas oito personagens dirigindo-se ao presépio; finalmente, o baile de *terreiro* (num estrado ?), em ritmo ternário. A

chacota e a folia exigiam uma coreografia mais complexa do que as danças de pares, mas desconhecemos o seu esquema.

A língua castelhana usada na totalidade do auto, com curtas inserções de latim litúrgico, apresenta facetas arcaizantes e lusismos vários (*estar a cuenta, después, entirrada, limpeza, galina, presepe, se por sí, reys*, além de realizações de morfologia verbal aportuguesadas e de uma hipermetria que obriga a forçadas sinalefas e elisões, só possíveis no português).

Cassandra e o casamento

Gil Vicente inventa uma Cassandra única, à margem de qualquer tradição fixa, fundindo fantasiosamente a bela princesa de Tróia com caracteres sibilinos e com uma variante da moça de vila do seu teatro. Ainda que os principais atributos da Cassandra vicentina não provenham da herança clássica, dela não deixa de ser apontada a beleza, a juventude, a obstinação alucinada (*será así \ aunque sepa de morir – 008b*), o isolamento temerário, o estudo e a sabedoria (*que quien la viera sabida \ y tan leída – 011b*). Não se verifica qualquer influência nem da obra de Boccaccio sobre as *Ilustres mulheres*, nem da *Crónica Troiana*, onde esta filha de Príamo vem nomeada várias vezes. Nessa literatura, muito divulgada, Cassandra era a que anunciava a destruição de uma cidade, o fim de uma estirpe, de um povo, de um império, e em quem ninguém acreditava. (Posteriormente, Gil Vicente vai dar o nome de Cassandra a uma das ciganas que lêem a sina, na farsa das *Ciganas*, e em *Mofina Mendes* a figura da Fé atribui-lhe a célebre interpretação do sonho profético de César Octaviano como uma prefiguração do nascimento de Cristo).

A Cassandra de Vicente pouco tem de sibilino; é antes uma representante do estado de donzela e um ser humano que erra; tal como os pastores, a Mofina Mendes, o gado perdido e até os feirantes, irá aperfeiçoar a sua defeituosa humanidade com a Graça trazida pelo nascimento do Salvador. Nos autos de Natal, quando sujeitos ao fingimento pastoril, há sempre pastores ou outras figuras perdidas, à procura do gado, distraídas, trocadas, fantasiosas. Representam a condição humana que Cristo vem redimir, como Salvador, e a Virgem ajudar, com o exemplo das suas virtudes. Trata-se do tema do erro, ignorância ou desvario, ao qual se liga, aparentemente oposto, o da vaidade humana, da falsa sabedoria, do engano da mente quando prevalece a vontade e o amor próprio. É este um dos sentidos da invenção de Cassandra. Não fica excluída a possibilidade de Gil Vicente estar também a falar uma pessoa real, um caso do tempo.

No já aqui referido romance de cavalaria *Guerino il Meschino* aparece uma personagem parcialmente similar à protagonista do auto (orgulhosa, vivendo num monte, virgem que se crê predestinada a mãe de Jesus), embora com nome e idade diferentes. G. G. King (pp. 42-46) lembra outras fontes possíveis: um conto romeno, uma narrativa atribuída a Beda. Pela minha

parte, penso que a criação vicentina apresenta uma riqueza irreduzível à incipiência das ditas fontes. A figura da novela *Guerino* tem levado autores como Lida de Malkiel a privilegiarem neste auto o tema da *orgulhosa humilhada* e da *humilde exaltada*. De qualquer modo, a mesma estudiosa não o considera exclusivo e, acertadamente, vê em Cassandra um símbolo da condição humana, tal como Édipo, Fausto, Macbeth. Não será uma recitadora de profecias mas uma heroína de teatro, *un alma humana en conflicto* (p. 198).

Esse conflito diz respeito ao casamento. Cassandra apresenta-se, afinal, como o reverso dos habituais exemplos religiosos da vocação para a virgindade. Aponta com agudeza os males das mulheres no casamento humano, e o seu direito à isenção, à liberdade; mas a sua decisão é fruto de uma cegueira igualmente humana. Por isso, Cassandra significa também o avesso ou a versão terrena da Virgem (a verdadeira desposada com Deus), tal um negativo fotográfico. Esta ideia de Vicente está de acordo com a sua concepção dos dois segres descritos na pregação de Santarém, em 1531: o sagrado, pleno de perfeição, e o mundano, privado dela. Do primeiro se retiram os exemplos que o segundo deverá reflectir e imitar por meio dos mistérios e sacramentos, mas sem o poder atingir pelo conhecimento, seja ele profético ou não.

Dada a alta definição do seu contorno psicológico, à maneira do que vai acontecer com Inês Pereira, Cassandra começa por conduzir a acção: o solilóquio inicial coloca desde logo a questão que servirá para a prolongada alteração com os seus oponentes. Segundo Hart (p. 35), esse conflito só se resolverá depois da contemplação do mistério, ou seja, e ao contrário da farsa, num registo ou ordem de participação do sobrenatural. Em meu entender, o antagonismo humano não se resolve. As críticas de Cassandra ao casamento, enunciadas de um ângulo feminino – as mais copiosas que me foi dado ler em textos da época – não sofrem contestação nem solução (o que não se verifica, por exemplo, no diálogo erasmiano entre Xantipa e Eulália, eivado de didactismo). Só há transformação porque a protagonista desempenha outro papel na terceira parte do auto: de equivocada passa a contrita e adoradora de Maria. Deste modo, à lógica intrínseca de cada cena, acrescenta-se a da celebração religiosa do Natal, e assim se fundem neste auto a ordem da comédia, a da moralidade e a do mistério.

Não restam dúvidas que Gil Vicente nos faz simpatizar com a figura que criou, dotada talvez de mais nobreza que os seus opositores (Spitzer, p. 65). O equívoco insensato de Cassandra só surge na segunda parte do auto, com a aplicação errada da profecia. Em toda a primeira parte, ela revela o maior bom senso e inteligência. Chegam a comover a sua negatividade esclarecida, a sua teimosia, a ousadia em responder com meios racionais inclusive à argumentação religiosa de Moisés, fundada na autoridade das escrituras. Porquê, então, reduzir Cassandra, como têm feito alguns críticos, a uma alegoria moral do vício da soberba?

Hart (pp. 49-50) aplica a Cassandra a expressão de Christopher Marlowe,

aspiring minds, maneira de ser que torna as personagens desse tipo portadoras de perigo para a sociedade estabelecida. Na variada galeria feminina de Gil Vicente, dotada de surpreendente complexidade, Cassandra atinge o máximo da vitalidade e do brilho. Dela, sem forçar, poder-se-ia dizer o que o Padre António Vieira escreveu e rasurou sobre a Cassandra de Tróia, que não era crida (Apenso 6.º, fl. 42, do processo inquisitorial): *E se não, ouçam a sua Cassandra em que a mesma palavra furor nem sempre significava demência, senão um sentir sublime e levantado, e mais que humano.*

O tema do casamento não tem sido tratado a propósito deste auto. Apenas Joaquim de Carvalho lembrou que as ideias e atitudes expressas por Cassandra não pertencem exclusivamente a Gil Vicente. O estado de casamento e o valor ético da mulher seriam temas morais a estudar na obra vicentina e a relacionar com a literatura feminista castelhana e com os sentimentos do paço de D. Leonor (p. 169)

As críticas ao casamento surgiram no final da Idade Média, como notou Lucien Fèbvre ao estudar o *Heptameron* de Margarida de Navarra. Ocorrem em sermões como os do franciscano Michel Menot, em diálogos, epístolas e tratados ou *espelhos* de casados da primeira metade do século XVI, tais os de Erasmo, Antonio de Guevara, Juan Luís Vives ou Pedro de Luján. Também o português dr. João de Barros, na última parte do *Espelho de casados* (1540), dá conselhos ao marido para que responda às críticas das mulheres sobre a avareza, os ciúmes, o encarceramento. Todos tentam corrigir e regular um estado de vida e uma instituição dessorada, por meio de uma orientação cristã e de regras de educação feminina. Tal como nalgum teatro de Gil Vicente, nessa literatura didáctica diagnosticam-se os males do matrimónio, mas, ao contrário do teatro, nela também se apontam os remédios. Gil Vicente dramatiza esse tema em vários autos, utilizando figuras femininas, pares de personagens e fragmentos de diálogo. Recordo Marta a brava e Branca a mansa, no auto da *Feira*; os agravos de Juliana e Hilária, em *Romagem*; uma fala de Pero Vaz, em *Almocreves*; *Inês Pereira*; o auto da *Índia*.

Os argumentos de Cassandra contra o matrimónio ultrapassam o seu caso singular e bizarro pois visam a própria instituição. Encontramo-los ao longo de todas as cenas em que existe debate, profusamente e sem repetições. Podemos enumerá-los:

- superioridade do merecimento feminino (*en cuerpo, vista y sentido*)
- perda da liberdade (*desterrada en mano ajena*)
- sofrimento (*siempre en pena \ abatida y sujuogada*)
- brevidade do contentamento
- defeitos dos maridos – soberbos, aborrecidos, ciumentos, femeeiros, mentirosos, *sem siso*
- contendas domésticas
- cativo em casa
- fraqueza da mulher na guerra conjugal
- ciúmes e estado de inquietação (*no quiero entrar en pasiones*)

- maternidade penosa (*y dolores \ de partos, llorar de hijos*)
- os homens brandos que se volvem bravos e diabos depois de casar
- *si la mujer de sesuda \ se hace muda \ dicen que es boba perdida \ si habla, luego es herida \ y esto nunca se muda* (009d).

Alguns destes tópicos estão presentes no colóquio de Erasmo em que Xantipa propõe o divórcio. Noutros tratados, são morigerados os maridos que aferrolham as mulheres e as maltratam. Todavia, ao contrário do que Joaquim de Carvalho supôs, a argumentação de Cassandra é invenção singularíssima de Gil Vicente, dada a sua abundância e pertinência, assim como a expressiva negatividade feminina que a sustenta (*no quiero* é a anáfora mais insistente).

A decisão de não casar também se escuda num desígnio declarado de preservação de *mi limpeza \ y mi pureza \ y mi libertad isienta*, da felicidade privada (*mi ánima contenta*) e de uma vocação superior: *otro casamiento ordeno \ en mi seno, yo quiero ser escogida \ en otra vida \ de más perfecta manera* (009c). Ao encenar a vocação para a virgindade, adequada à festa do Natal e da mãe de Deus, o autor vira-a do avesso, inventando para a corporizar um ser, rebelde (*sañosa*), sublime na sua teimosia, mas pouco devoto nas razões que apresenta para a preservação do seu estado. Cassandra expõe a sua vontade, com ferocidade e razões muito aceitáveis, a que hoje chamaríamos feministas, mas não elogia a castidade cristã. O debate só ganha gravidade religiosa quando é feita a apologia do matrimónio como sacramento.

Julgo que a intenção não é a de valorizar a virgindade contra o casamento ou o contrário, nem a de afirmar a superioridade da vida monástica, se bem que fique declarado, brevemente, o seu valor espiritual, nos versos de Cassandra *Sólo Dios es perfección* (010d), contrários ao passo anticlerical da *Frágua d'Amor* (*monjas pudiesen volar*). Vicente não recorreu às virgens exemplares (Inês, Lúcia, Margarida ou Doroteia – nomes adiantados por Luís Vives, na linha de S. Jerónimo). No entanto, haverá alguma fundamentação patrística neste auto, se nos lembrarmos que as cartas espirituais de S. Jerónimo a Eustáquia e a Demetriadê têm citações do *Cântico dos cânticos*, tal como *Cassandra*. No livro primeiro *Contra Jovinianum*, explica S. Jerónimo que a virgindade é grande disposição para o espírito de profecia.

Em *Cassandra*, conjugam-se com naturalidade temas avulsos da tradição cristã: o mistério da virgindade de Maria, a celebração dos seus desposórios e maternidade, a questão teológica da imaculada concepção (*antes sancta que engendrada* – 011c), a instituição do matrimónio, os profetas do Messias (todas as personagens são profetas), a adoração do presépio, os vaticínios sobre o fim moral do mundo. Os constituintes chamam uns pelos outros, numa cadeia de associações concertadamente entrelaçadas.

Salomão, por seu turno, não aparece habitualmente nos mistérios teatrais, mas sim na iconografia dos pórticos das igrejas, com a rainha de Sabá em figura de sibila. Na *word battle* inicial manifesta-se um interlocutor no qual

Gil Vicente emprega bem a sua exuberância inventiva de múltiplas pequenas situações teatrais, inesperadas, sempre de comédia e cheias de virtualidades cénicas. Mas, ao mesmo tempo, não podia deixar de ser interpretado, nessa época litúrgica do ano, como o profeta da Virgem desposada, como figura do próprio Cristo, como emblema régio da sabedoria, da riqueza e firmeza, destinado a esposo místico de Maria, segundo interpretações religiosas p. ex., no *Pastoril Castelhana* diz-se de Maria: *es la zagala hermosa \ que Salamón dice esposa \ cuando canticaba della* – 004d). Note-se que, dada a escolha da figura do autor do *Cântico dos cânticos*, o casamento, além da sua acepção literal, poderia ser interpretado de modo alegórico – desposórios da profecia com a sabedoria, de Maria com o espírito divino, da igreja com Cristo.

A favor do casamento dispõem-se, neste auto, o exemplo de Salomão ou Salamão e, nele, a sabedoria, o bom senso, os bens materiais, a posição social, a realza e qualidades do noivo, os presentes. O argumento de mais peso é o doutrinário, solenemente exposto por Moisés (010b-010c): a sacramentalidade do matrimónio, fundada nas escrituras sagradas. No acto da criação do homem e da mulher, Deus casou-os (*de una gracia ambos liados \ dos en una carne amados \ como s' ambos uno fuera*); como tal, *fue casamentero \ él primero*. Esta parceria homem-mulher insere-se na ordem da criação, que o paralelismo estrófico aqui consegue reproduzir: ao sol deu Deus a lua por *pracera* (parceira), *de una luz ambos guarnidos*, e ao homem a mulher por *compañera*. Note-se que a matéria era controversa nessa época (Lutero negava o sacramento) e o tópico religioso *dois em uma só carne*, usado por S. Paulo, repete-se frequentemente em textos literários e poéticos, nomeadamente em Petrarca. A união conjugal tomada como instituição de origem divina foi exposta por Santo Agostinho, no cap. 22 do Livro XIV da *Cidade de Deus*.

No entanto, Cassandra vai refutar não a doutrina sacramental mas a sua aplicação à natureza terrena, segundo ela comandada pelo diabo, pela cobiça, pelas paixões, pela mudança, e não pelas virtudes. O casamento é imperfeito, *por humanal comprisión*: eis a questão fulcral do pensamento reformista, que Gil Vicente teatralizou para a muito religiosa D. Leonor.

A estrutura e o texto do auto

São 793 versos de redondilha maior (*octosílabos*) e de pé quebrado, mas será melhor contar separadamente os das falas, 719, e os cantados; destes, ficaram registados, na *Copilaçam*, 74 versos, correspondentes a cinco *villancicos*, dois deles dançados. As letras de tais cantigas podem não aparecer na íntegra. De facto, o transcrito nem sempre corresponde a tudo o que foi cantado: no final do auto, por exemplo, os actores *vão cantando em chacota* em direcção ao presépio, mas não sabemos qual a música ou as palavras, nem deparamos com a menção de qualquer título ou *incipit* que as dê a conhecer.

O número de versos cantados não dá conta do real efeito das acções musicais ao longo da representação: seis (ou sete), embora só cinco com texto – o que significa bastante tempo de execução. As cantigas tornam o auto festivo, pontuam o espectáculo, ligam e separam as cenas entre si, abrindo e fechando seqüências, introduzem, condensam e finalizam os temas tratados ou então comentam o que se vê. Nenhuma delas é acessória.

Nas falas, Gil Vicente optou por uma única forma estrófica, que mantém regular: coplas de onze versos, por vezes doze, uma só vez dez. Duas irregularidades apenas, no final do auto: a estrofe com um dístico a mais (012a) e uma quintilha solta, de remate, atribuída à voz de Isaías, (012c). São coplas de pé quebrado, divulgadas na Península sobretudo por Juan de Mena e Jorge Manrique, mas não no formato que Gil Vicente escolheu para *Cassandra*, bem mais raro: aqui, as estrofes compõem-se de uma sextilha e de uma quintilha, ou de duas sextilhas; no primeiro caso com o quebrado no 2.º, 5.º e 8.º versos; no segundo caso, também no 11.º. Cada quintilha ou sextilha tem duas rimas o que dá um conjunto muito harmonioso, assente no número quatro (AaBBbA:CcDDC ou CcDDdC).

Podemos destacar três partes semânticas, temáticas e pragmáticas, duas num primeiro acto, a outra no segundo e último. Sequências e momentos claramente recortados gozam um ritmo breve, com simetrias e contrastes bem visíveis, quase sempre rematadas por cantigas de inspiração folclórica, cristã e cavaleiresca. É admirável a riqueza inventiva e a felicidade dos minúsculos efeitos teatrais, principalmente nos diálogos da primeira parte.

As diferentes cenas particulares seguem a sua lógica intrínseca, além de prepararem a atmosfera para a contemplação da natividade. Dado o perfeito equilíbrio entre as diversificadas partes de que se compõe, todo o auto comprova o *high achievement of artistry* (Spitzer, p. 71) a que chegou Gil Vicente no início da sua carreira teatral. A maioria dos comentadores aponta para uma unidade, seja de sentido (para uns alegórico, literal para outros, para uns religioso, para outros moral), seja de estrutura (teatral, plástica, musical, litúrgica). Misturam-se funções profanas e sagradas, casam-se mitologia e liturgia, sucedem-se a comédia, a moralidade e o mistério, cruzam-se o simbólico, o literal e o realista. As exegeses mais fracas deste auto têm sido as que preconizam, com maior ou menor veemência, um sentido exclusivo; as mais fiéis ao texto e à ideia que podemos fazer da representação são as que reconhecem uma polifonia ou um *pot pourri* de temas, enquadrados numa moldura de significação religiosa.

Também o tom ou registo vai mudando: jocoso e devoto, rústico e teológico, familiar e bíblico, prosaico e poético. As situações de comédia sucedem-se as que dramatizam o culto religioso, e Gil Vicente consegue uma imprevisível conjunção entre o secular e o cristão, que o reinterpreta. As cenas iniciais profanas não são mero ornamento ou expediente para entreter e divertir, pois tudo converge para o mistério natalício.

Ao teatralizar o Natal, Gil Vicente dispunha da herança europeia, cujos ingredientes eram o anúncio dos anjos aos pastores, a recitação das profecias

bíblicas e oráculos sibilinos, a adoração do filho de Deus e o louvor de Maria. Em *Cassandra* dá continuidade à liturgia portuguesa, marcada pela severidade cultural cisterciense e dominicana, muito centrada no ofício divino, e depois, por influência franciscana, na devoção mariânica do presépio; ao mesmo tempo, rompe com ela, introduzindo temas de sátira moral (a do casamento) e até eclesiástica (pela voz de Erutea), com uma intriga doméstica de tias, tios e sobrinhos casadoiros (note-se o realismo de Moisés, pai de família, que traz de presente pulseiras das suas filhas). Essa novidade ocorre com desassombro neste auto de devoção, que evitou as grosserias dos pastores do tipo dos de Juan del Encina, e integrou temas realistas em apurados diálogos de comédia – na primeira parte –, seguidos de lições de moralidade (contrição) e de poesia bíblica, enriquecida por belíssimas cantigas – na segunda e terceira partes.

A originalidade artística de Gil Vicente é total, lidando apenas com motivos tradicionais. *Cassandra* surge como produção manuelina modelar, numa arte combinatória sempre renovada, que deita mão de toda a espécie de recursos existentes, ao mesmo tempo que junta, sabiamente, procedimentos e materiais próprios das diferentes artes.

Na transcrição integral do auto, bem como nas citações de outros passos vicentinos, sigo o *fac-simile* da *Copilaçam* de 1562, publicado pela Biblioteca Nacional em 1928 (008-013). Modernizei a ortografia, mantendo todavia o que daquela se supõe poder corresponder a realizações fonéticas diferentes das actuais, seguindo os critérios desta colecção. A pontuação não se rege pelas modernas convenções do castelhano e tenta ser apenas a indispensável.

PRIMEIRA PARTE: A DONZELA E O CASAMENTO

Uma sequência primeira, de 217 versos, é constituída pelo monólogo inicial, que apresenta de imediato a situação: em duas coplas Cassandra declara que não quer casar. Segue-se o diálogo com Salamão, em catorze coplas, cujo conflito se centra na proposta de casamento endereçada a Cassandra, personagem que Salamão nomeia logo que entra em cena, ainda que ele próprio não seja identificado dessa maneira. A sequência remata com Cassandra novamente sozinha, cantando um vilancete, formado por um dístico e três estrofes zejelescas semelhantes às dos cancioneiros medievais (v.g. as cantigas de Santa Maria). Esta primeira intervenção musical serve ao mesmo tempo de epílogo da acção e de separador.

Ao contrário de Cassandra, Salamão presta-se ao cómico e a um prosaísmo eivado de bom senso, que serve a intenção de caricaturar a própria sabedoria de que o mesmo Salamão era um emblema (v.g. a inclusão das trinta e duas galinhas no rol dos seus bens, efeito inesperado e genuinamente vicentino). No auto *Pastoril Castelhano*, o autor simbolizou no pastor João Domado, aí evocado, o rei D. João II. Nada impede que este Salamão possa representar

D. Manuel. Note-se que uma das estátuas do primeiro andar do claustro dos Jerónimos retrata esse monarca e foi já identificada com o rei Salomão (Markl, p. 15).

A obra seguinte foi representada à dita Senhora no mosteiro d'Enxobregas nas matinas do Natal. Trata-se nela da presunção da Sebila Cassandra, que como per spirito profético soubesse o mistério da encarnação, presumiu que ela era a virgem de quem o Senhor havia de nacer. E com esta openião nunca quis casar. A qual Cassandra entra em figura de pastora, dizendo:

Cassandra . *Quién mete ninguno andar
ni porfiar
en casamientos conmigo?
pues séame Dios testigo
que yo digo
que no me quiero casar.
Cuál será pastor nacido
tan polido
ahotas que me meresca?
alguno hay que me paresca
en cuerpo, vista y sentido?*

008a

*Cuál es la dama polida
que su vida
juega pues pierde casando
su libertad cautivando
otorgando
que sea siempre vencida?
Desterrada en mano ajena
siempre en pena
abatida y sujujada,
y piensan que ser casada
que es alguna buena estrena.*

Salamão . *Casandra, Dios te mantenga
y yo venga
también mucho norabuena
pues te veo tan serena
nuestra estrena
ya por mí no se detenga,
y pues ya que estoy acá
bien será*

*que diga a qué soy venido
y tanto estoy de ti vencido
que creo que se hará.*

Cassandra . *No te entiendo.* 008b
Salamão . *Anda, ven*

*que por tu bien
te envían a llamar tus tías
y luego d'aquí a tres días
alegrías
ternás tú y yo también.*

Cassandra . *Qué me quieren?*
Salamão . *Que me veas*

*y me creas
para hecho de casar.*

Cassandra . *Lo que d'ahí puedo pensar
qu'ellas o tú devaneas.*

Salamão . *Somos parientes, o qué?*

*bien se ve
que soy yo para valer
tal que juro a mi poder
que de no ser
ni esta paja me dé.
Yo soy bien aparentado
y abastado
valiente zagal polido
y aún estoy medio corrido
de haber acá llegado.*

Anda si quieres venir.

Cassandra . *Sin mentir
tú estás fuera de ti,
lo que te dixé hasta aquí
será así
aunque sepa de morir.*

Salamão . *No me ves?*

Cassandra . *Bien te veo.*

Salamão . *No te creo
pues no quieres.*

Cassandra . *No te quiero.*

Salamão . *Casamiento te requero.*

Cassandra . *Ya primero
dixé lo que es mi deseo.*

008c

Salamão . *Qué me dices?*
Cassandra . *Yo te digo
que conmigo
no hables en casamiento
que no quiero ni consiento
ni con otro ni contigo.*

Salamão . *Quieres tú estar a cuenta?*
Cassandra . *Y en esa afrenta
tengo contigo d'estar.
No me quiero cautivar
pues nascí horra y isienta.*

Salamão . *Tu tía misma me habló
y prometió
muy chapado casamiento.*
Cassandra . *Otro es mi pensamiento.*
Salamão . *Pues yo siento
que bien te meresco yo
y por eso vine acá.*
Cassandra . *Bien está.*
Salamão . *Según el tu no querer
a mi ver
otro amor tienes allá.*

Cassandra . *No quiero ser desposada
ni casada
ni monja, ni ermitaña.*
Salamão . *Dime qu'es lo que t'engaña
qu'esa saña
empleas mal empleada.
Toma consejo conmigo
o contigo
cuando sin pasión te veas
y mira lo que deseas
qué razón trae consigo.*

Cassandra . *No pierdas tiempo conmigo
ya te digo
bien clara mi intención.*
Salamão . *Quién te viese el corazón
por mirar mi enemigo
y saber por qué razón.*
Cassandra . *No tomes desto pasión
ni alteración*

008d

*pues que no desprecio a ti
mas nació cuando nací
comigo esta openión
y nunca más la perdí.*

Salamão . *Qué te hizo el casamiento?
es tormento
que se da por algún hurto?*

Cassandra . *Y aun por eso le surto
porque es curto
su triste contentamiento.
Muchos dellos es notorio
purgatorio
sin concierto ni templanza
y si algún bueno se alcanza
no es medio placentorio.*

*Veo quexar las vecinas
de malinas
condiciones de maridos,
unos de ensoberbecidos
y aborridos,
otros de medio galinas,
otros llenos de mil celos
y recelos
siempre aguzando cuchillos
sospechosos, amarillos
y malditos de los cielos.*

*Otros a garzonear
por el lugar
pavonando tras garcetas
sin dexar blancas ni prietas
y reprietas,
y la mujer sospirar,
después en casa reñir
y groñir,
y la triste allí cautiva.
Nunca la vida me viva
si tal cosa consentir.*

*Y pues eres cuerdo y sientes
para mientes,
mujer quiere decir moleja,
es así como una oveja*

009a

*en peleja,
sin armas, fuerzas, ni dientes,
y si le falta sentido
al marido
de la razón y virtud
ay de niña juventud
que en tales manos se vido.*

Salamão . *No soy desos ni seré
por mi fe
que te tenga en bolloritas.*

Cassandra . *Y con floritas
piensas que m'engañaré.
No quiero verme perdida
entristecida
de celosa o ser celada.
Tirte afuera, no es nada
pues antes no ser nacida.*

*Y ser celosa es lo peor
que es dolor
que no se puede escusar
de los vientos hace mar
y afirmar
que el blanco es dotra color,
de las buenas hace malas
con sus falas
y de los sanctos ladrones.
No quiero entrar en pasiones
pues que bien puedo escusarlas.*

Salamão . *Do seso hay, no ya celuras
sino holguras
qu'el seso todo bien da.*

Cassandra . *El seso es no ir allá.*

Salamão . *Calla ya
que te recelas a oscuras.*

Cassandra . *Allende deso sudores
y dolores
de partos, llorar de hijos,
no quiero verme en letijos
por más que tú me namores.*

009b

Salamão . *Yo voy llamar a l'aldea
Erutea*

y a Peresica tu tía
y a Cimeria, y tu porfía
delante dellas se vea.
Cassandra . *Ya mí qué se me da?*
quién será
que me case a mi pesar?
si yo no quiero casar
a mí quién me forzará?

Canta Cassandra:

. Dicen que me case yo
no quiero marido no.

Más quiero vivir segura
nesta sierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no,
dicen que me case yo
no quiero marido no.

Madre no seré casada
por no ver vida cansada
o quizá mal empleada
la gracia que Dios me dio,
dicen que me case yo
no quiero marido no.

No será ni es nacido
tal para ser mi marido,
y pues que tengo sabido
que la flor yo me la so,
dicen que me case yo
no quiero marido no.

A segunda sequência, de 211 versos, vai incluir a quarta e a quinta cenas. Na quarta, com oito coplas de diálogo, Salamão traz as sibilas nomeadas, Erutea, Peresica (a Eritreia, a Pérsica) e Ciméria, aqui tias de Cassandra. Ignoramos se cada uma seria reconhecida por adereços. Vêm de camponesas e entram a dançar uma chacota, certamente com música própria ou só com percussão. A haver canto, poderia ser ainda o de Cassandra, ao serviço da dança. Mas também poderia ser outro, que não ficou registado. Encontram-se cinco figuras em cena, e as tias insistem nas qualidades do pastor Salamão para marido.

Entra Erutea, Peresica e Ciméria com o pastor Salamão em chacota, elas à maneira de lavradoras, e diz Cimeria a Cassandra:

- Ciméria . *Qué te parece el zagal?* 009c
Cassandra . *Ni bien, ni mal
que no quiero casar no.
Vosotras quién vos metió
que case yo?
pues sabed que pienso en ál.*
- Ciméria . *Tu madre en su testamento
no te miento
manda que cases, que es bueno.*
- Cassandra . *Otro casamiento ordeno
en mi seno.
Que no quiero, ni consiento.*
- Salamão . *Loco consejo has tomado
estó espantado
dó se halló tal desvarío?*
- Cassandra . *Mi fe nel corazón mío
yo lo fío
que no vo camino errado,
no quiero dar mi limpeza
y mi pureza
y mi libertad isienta
ni mi ánima contenta
por sesenta
mil millones de riqueza.*
- Peresica . *Si tu madre eso hiciera.*
- Cassandra . *Bien que fuera.*
- Peresica . *Nunca tú fueras nacida.*
- Cassandra . *Yo quiero ser escogida
en otra vida
de más perfecta manera.*
- Erutea . *Escucha sobrina mía
todavía
no puedes sino casar
y éste debes tomar
sin profiar
qu'es muy bueno en demasía.*
- Cassandra . *Cómo ansí?*
- Erutea . *Es generoso*

*y vertuoso
 cuerdo y bien asombrado
 tiene tierras y ganado
 y es loado
 músico muy gracioso.*

Salamão . *Tengo pumares y vinas
 y mil pinas
 de rosas pera holgares,
 tengo villas y lugares
 y más treinta y dos galinas.*

Erutea . *Sobrina este zagal
 es real
 y para ti está escogido.*

Cassandra . *No lo quiero, ni lo pido
 por marido
 guárdeme el Señor de mal.*

Ciméria . *Tú no ves cómo es honrado
 y sosegado?
 cuánto otro lo será?*

Cassandra . *Qué sé yo si se mudará
 o qué hará
 cuando se vea casado?*

*Oh cuántos ha hí solteros
 placenteros
 de muy blandas condiciones
 y casados son leones
 y dragones
 y diablos verdaderos.
 Si la mujer de sesuda
 se hace muda
 dicen que es boba perdida
 si habla, luego es herida
 y esto nunca se muda.*

Salamão . *Muy entirrada está
 bien será
 que no le digamos más.
 Pues tú t'arrepentirás
 y querrás*

Erutea . *Muy más aína quizá
 se hará*

010a

Salamão . *si la servieses d'amores.*
Qué moza para favores.
No veis qué respuestas da?

Peresica . *Si tus tíos allegasen*
y le hablasen
que son hombres entendidos?

Ciméria . *Pardiós son, y bien validos*
y sentidos
bien sé yo que lo acabasen.

Salamão . *Quiérolos ir a llamar*
al lugar
veremos esto en qué para
aunqu'ella se declara
por tan cara
que ha de ser dura d'armar.

Na quinta cena, Salamão sai e entra com mais três procuradores a favor do casamento de Cassandra, que vêm da aldeia (*lugar*). Isaías, Moisés e Abraão começam por ser personagens despidas de qualquer hieratismo religioso. Trazem presentes ou novidades (*estrenas*) para Cassandra — pulseiras, anéis e colares — o que faz parte duma caracterização judaica de tipo realista e, simultaneamente, própria do tempo litúrgico: uma entrega de presentes, mas não à Virgem, antes àquela que representa o seu reverso profano, Cassandra. As falas vão ocupar dez coplas, destacando-se as de Moisés.

Ao entrar, cantam os quatro um *villancico* de fórmulas tradicionais, como o locativo *En la sierra* ou a exclamação *Ay Dios quién le hablaría?*. Esta canção virá a ser musicada por Schumann em 1849, juntamente com a de conclusão do auto, *Muy graciosa es la doncella* (*opus* 138, n.^{os} 3 e 7). O tema é o da beleza da *virgo furibunda*, neste caso, Cassandra, e a forma a do vilancete, com um dístico assonante, uma estrofe de mudanças, verso de enlace e refrão. A cantiga sublinha a situação psicológica criada pela fábula teatral, cerzindo-se mais uma vez canto e acção. Ao mesmo tempo, os quatro actores dançam a folia, possivelmente acompanhada de percussão. É a segunda (ou a terceira) intervenção musical no auto e a segunda coreografada. De acordo com Becker (p. 471), sendo o vilancete *imperfecto*, na rima das mudanças e na volta, necessitaria de *um jogo musical específico, compensatório das aparentes irregularidades métricas*. Poder-se-ia considerar a alternância entre solista e coro, com a repetição do refrão por todos. Não sabemos como seriam reconhecidas as três figuras recém-chegadas à cena, pois apenas Moisés se autoneia.

Traz Salamão Isaías e Moisés e Abraão, cantando todos quatro de folia a cantiga seguinte:

Volta
*. Sañosa está la niña
ay Dios quién le hablaría?*

*En la sierra anda la niña
su ganado a repastar
hermosa como las flores
sañosa como la mar,
sañosa como la mar
está la niña
ay Dios quién le hablaría?*

Abraão . *Digo que estéis norabuena.
Por estrena,
toma estas dos manijas.*

Moisés . *Y yo te doy estas sortijas
de mis hijas.*

Isaías . *Yo te doy esta cadena.*

Salamão . *Dart'hía yo bien sé qué,
mas no sé
cuánto puede aprovechar.
Erutea . Muchas cosas hace el dar
como contino se ve.*

Cassandra . *Téngome de captivar
por el dar?
no me engaño yo ansí
yo digo que prometí
sólo de mí
que no tengo de casar.*

010b

Moisés . *Blasfemas que el casamiento
es sacramento
y el primero que fue,
yo Moisés te lo diré
y contaré
dónde hubo fundamento.*

*En el principio crió
y formó
Dios el cielo y la tierra
con cuanto en ello s'encierra
mar y sierra
de nada lo edificó*

*era vacua y vacía
y no había
cosa per quien fuese amado
el spirito no criado
sobre las aguas lucía.*

*Fiat luz luego fue hecha
muy prehecha,
sol y luna y las estrellas
criadas claras y bellas
todas ellas
per regla justa y derecha
al sol diole compañera
por pradera
de una luz ambos guarnidos
dominados y medidos
cada uno en su carrera.*

*Hagamos más, dixo el señor
criador,
hombre a nuestra semejanza
angélico en la esperanza
y en lianza
y de lo terrestre Señor.
Luego le dio compañera
en tal manera
de una gracia ambos liados
dos en una carne amados
como s'ambos uno fuera.*

010c

*El mismo que los crió
los casó
y trató el casamiento
y por su ordenamiento
es sacramento
que al mundo stabaleció,
y pues fue casamentero
él primero
y es ley determinada
cómo estás tú embirrada
diciendo qu'es captivero?*

Cassandra . *Qué? cuando Dios los hacía
y componía
en esos tales no hablo*

*mas naquellos que el diablo
en su retablo
hace y ordena cada día.
Por cobdicia los ayunta
y no pregunta
por otra virtud alguna
y después que la fortuna
los enfuna
toda gloria le es defunta.*

*Si yo me casase ahora
dende a una hora
no querría ser nacida
no tengo más de una vida
y sometida
dix Casandra tirte afuera,
marido, ni aun soñado
ni pintado.
No curéis de profiar
porque para bien casar
no es tiempo concertado.*

Abraão . *Y se cobras buen marido
comedido
y nunca apasionado?*
Cassandra . *Nunca? estáis muy errado
padre honrado
porqu'eso nunca se vido.
Cómo puede sin pasión
y alteración
conservase el casamiento?
múdase el contentamiento
en un momento
en contraria división.*

010d

*Sólo Dios es perfección
sin razón
si verdad queréis que hable
qu'el hombre todo es mudable
y variable
por humanal comprensión.
Pero yo quiero decir
y descubrir
por qué virgen quiero estar,
sé que Dios ha de encarnar*

*sin dudar
y una virgen ha de parir.*

Até aqui mantém-se o tema do casamento e prevalece o tom de comédia, ao mesmo tempo popular e requintada, com o desenho preciso das personagens e a vivacidade psicológica dos diálogos, rápidos, certos, em registo familiar e realista. No entanto, Moisés, na sua fala de quatro coplas e meia, discorre teologicamente sobre o sacramento do matrimónio, parafraseando o início do *Génesis*. Esta intervenção doutrinária, única na primeira parte, altera a natureza secular dos conflitos. Também a resposta de Cassandra a Moisés e a Abraão vem marcada duma gravidade que concorre para a conversão do auto em representação sagrada.

SEGUNDA PARTE: PROFECIAS

Inaugura-se nesta quinta cena a segunda parte semântica do auto, que se prolonga, em 221 versos, até o final da cena. O tema do casamento é abandonado como assunto dos diálogos, embora permaneça nas profecias relativas a Maria, ou seja, o programa litúrgico dos vaticínios sobre o Natal e as duas vindas de Cristo – como salvador ou redentor, nascendo, e como juiz, no fim dos tempos. A partir da enunciação da primeira profecia, por Cassandra, a representação torna-se devota, com vestígios da *Ordo prophetarum*. Contudo, a rigidez do desfile de profecias e a solene atmosfera bíblica vão colorir-se com a manutenção da intriga inicial.

Profecias bíblicas sobre a Encarnação aparecem noutros autos de natividade, mas não como tema, apenas citadas: *Pastoril Castelhana*, *Reis Magos*. Em *Mofina Mendes*, as quatro figuras das virtudes de Nossa Senhora recitam oráculos de Ciméria, Eruteia e Cassandra (o elenco das sibilas foi fixado entre dez e doze, e os seus dizeres compilados no séc. VI, ao passo que as figurações artísticas só serão divulgadas na baixa Idade Média e no Renascimento).

Do ponto de vista religioso, esta parte do auto prolonga, com os meios do teatro, o conteúdo da liturgia do Natal, sobretudo os sermões e leituras, que incluíam trechos de Isaías. Tem três tempos: no primeiro, vaticinam as sibilas sobre os mistérios do Natal e a iconografia emblemática da Virgem, guerreira e mãe, *sub specie* de alegoria moral das virtudes que nela dão guerra a Lúcifer: o arnês de virgindade, a malha de santa vida, o elmo de humildade, etc. Peresica, prenhe de profecias, lembra ainda a futura paixão de Jesus. Ao todo sete coplas, que terminam com a revelação de Cassandra acerca da sua própria predestinação. Aliás, são os ditos de Cassandra que enquadram este primeiro tempo: um oráculo verdadeiro (*sé que Dios ha de encarnar \ sin dudar \ y una virgen ha de parir*) e outro errado (*que de mí ha de nascer*).

Erutea . *Eso bien me lo sé yo
y cierta so
que nun presepe ha de estar
y la madre ha de quedar
tan virgen como nació,
también sé que de pastores
labradores
será visto y de la gente
y le traerán presente
de Oriente
grandes Reys y sabedores.*

Ciméria . *Yo días ha que he soñado
y barruntado
que vía una virgen dar
a su hijo de mamar
y que era Dios humanado
y aun después me parecía
que la vía
entre más de mil doncellas
con su corona d'estrellas
mucho bellas
como el sol resplandecía.*

011a

*Nunca tan glorificada
y acatada
doncella pudo asmar
como esta virgen vi estar
ni su par
no fue ni será criada,
del sol estaba guarnida
percebida
contra Lucifer armada
con virgen arnés guardada
ataviada
de malla de sancta vida.*

*Con leda cara y guerrera
placentera
el resplandor piadoso
el yelmo todo humildoso
y mater Dei por cimera,
y el niño Dios estaba
y la llamaba
madre madre a boca llena*

*los ángeles gratia plena
muy serena
y cada uno l' adoraba.*

*Diciendo rosa florida
esclarecida
madre de quien nos crió
loado aquel que nos dio
reina tan sancta nacida.*

Erutea . *Peresica, tú nos decías
que sabías
desta virgen y su parto.*

Peresica . *Mi fe dello sé bien harto
y reharto
llena estoy de profecías.*

011b

*Empero son de dolor
que el Señor
estando a veces mamando
tal vía de cuando en cuando
que no mamaba a sabor
una cruz le aparecía
que él temía
y lloraba y sospiraba
la madre lo halagaba
y no pensaba
los tromientos que él vía.*

*Y comenzando a dormir
veía venir
los azotes con denuedo
estremecía de miedo
y no puedo
por ahora más decir.*

Cassandra . *Yo tengo en mi fantasía
y juraría
que de mí ha de nascer
que otra de mi merescer
no puede haber
en bondad ni hidalguía.*

No segundo tempo, com oito coplas, vão profetizar as personagens do Antigo Testamento sobre a identidade dessa virgem e sobre o Messias, em hinos de louvor a Maria semelhantes aos dos ofícios de Nossa Senhora. Prevaecem as paráfrases dos textos litúrgicos do *Cântico dos cânticos* (2, 13-14) e de Isaías

(7, 14-15), citado também por Abraão. Mas antes, assoma o tema vicentino da loucura, aqui encarnada na sábia Cassandra, que desvaria por vaidade pessoal. A fala final de Adão vai conduzir aos oráculos sobre o dia do juízo (*hasta aquel día profundo*).

Abraão . *Ya Casandra desvaría.*

Isaias . *Yo dería
qu' está muy cerca de loca
y su cordura es muy poca
pues que toca
tan alta descortesía.*

Salamão . *El diablo ha d'acertar
a casar
por mi alma y por mi vida
que quien la viera sabida
y tan leída
que se pudiera engañar.*

*Casandra, según que muestra
esa repuesta
tan fuera de conclusión
tú loca, yo Salamón
dame razón
qué vida fora la nuestra?*

011c

Cassandra . *Aún en mi seso estó
que soy yo.*

Isaias . *Cállate loca perdida
que desa madre escogida
otra cosa se escrebió.*

*Tú eres della al revés
si bien ves
porque tú eres humosa
soberbia y presumtuosa
que es la cosa
que más desviada es.
La madre de Dios sin par
es de notar
que humildosa ha de nacer
y humildosa conceber
y humildosa ha de criar.*

*Las riberas y verduras
y frescuras
pregonan su hermosura*

*la nieve la su blancura
limpia y pura
más que todas criaturas,
lirios, flores y rosas
muy preciosas
procuran de semejalla
y en el cielo no se halla
estrella más lumiosa.*

*Antes sancta que engendada
preservada
antes reina que nacida
eternalmente escogida
muy querida
por madre de Dios guardada
por virtud reina radiosa
generosa
per gracia emperadora
per humildad gran señora
y hasta ahora
no se vio tan alta cosa.*

011d

*El su nombre es María
que desvía
de ser tú la madre dél
y del hijo Emanuel
manteca y miel
comerá como yo decía.*

Abraão . *Dos mil veces lo decías
que el Mesías
será Dios vivo en persona
y aun te juro a mi corona
ahotas que no mentías.*

Moisés . *Y tú también Salamón
buen garzón
los cantares que hacías
todos eran profecías
que decías
della y de su prefeción
fermosa mea, columba mea
quien te vea
de vista o a sentido
gócese por ser nacido
por fuerte zagal que sea.*

Abraão . *Si hobiésemos de declarar
y platicar
cuanto della está escrito
sería cuento infinito
que el spirito
no puede considerar.
Todo fue profetizado
por mandado
daquel hacedor del mundo
hasta aquel día profundo
no segundo
mas postrero es devulgado.*

No terceiro tempo, em quatro coplas, profetiza Eruteia sobre *las señales* do fim dos tempos (*cuándo ha de ser*) o que faz lembrar a *Pregação* de 1506, sobre a doença moral do mundo e a sua morte. Trata-se aqui da teatralização do canto da Sibila, cerimónia paralitúrgica das matinas do Natal, celebrada em igrejas e catedrais já nos finais da Idade Média (Maiorca, Valência, Barcelona, Toledo, Madrid, Leão): um rapazinho ou um clérigo entrava na igreja, após uma das leituras, vestido ricamente de mulher oriental, com gorra ou mesmo diadema, e cantava, alternando ou não com coros, os versos arrançados em estrofes *Judicii signum*, ou *ad signum*, atribuídos à sibila Eriteia por Santo Agostinho (*Cidade de Deus*, XVIII, 23). Erutea certamente não cantou os seus versos, que não têm uma forma estrófica autónoma, mas é possível que os tenha entoado em salmodia ou *recto tono* (na oração final de *Quatro Tempos*, David diz que vai tocar e cantar *en tono de profecías*). Ao interpelarem-se mutuamente, as sibilas guardam vestígios da função dos *appelatores* ou *vocatores* da *Ordo prophetarum*.

Erutea . *Deso profeté Africana.
Peresica . Y tú hermana
dese juicio hablaste
escrebiste y declaraste
cuanto baste
para enformación humana
pero cuándo ha de ser
es de saber.
Erutea . Las señales os diré
porque las sé
muy ciertas y bien sabidas.
Peresica . Así Dios te dé mil vidas
que las digas
y yo te lo serviré.*

012a

Erutea . *Cuando Dios fuere ofendido
y no temido,
generalmente olvidado,
no será mucho alongado
mas llegado
el juicio prometido.
Cuando fuere lealtad
y la verdad
despreciada y no valida,
cuando vieren que la vida
es abatida
del que sigue la bondad.*

*Cuando vieren que justicia
está en malicia,
y la fe fría, enechada,
y la iglesia sagrada
captivada
de la tirana codicia.
Cuando vieren trabajar
por levantar
palacios demasiados,
y los pequeños menguados
desollados
no puede mucho tardar.*

*Y cuando vieren perdida
y consumida
la vergüenza y la razón,
y reinar la presunción,
nesta sazón
perderá el mundo la vida.
Y cuando más segurado
y olvidado
de la fin él mismo sea,
en aquel tiempo se crea
que ha de ser todo abrasado.*

012b

A terrível pintura do abandono das virtudes (temor de Deus, bondade, justiça, pobreza da igreja, etc.), ou seja, do mundo às avessas, serve para anunciar, tal o Anti-Cristo, o fim dos tempos, com implícito apelo ao arrependimento próprio da época do Natal. A ela sucede, como sugere Spitzer, *o quadro idílico* do nascimento do menino redentor.

TERCEIRA PARTE: ADORAÇÃO DO PRESÉPIO

A última parte do auto, com 140 versos de texto inclui três sequências: um intróito, a cena das oito orações e a conclusão operática. Só aparentemente esta parte é mais curta; com efeito, inclui maior proporção de cantigas e danças do que as anteriores. Mantêm-se as mesmas personagens, mas vai abrir-se uma segunda área cénica, donde partem as vozes de quatro cantores que fazem de anjos, não sabemos se visíveis – os actores não os vêem, apenas ouvem de longe a cantiga de embalar. A sua forma ecoa no vilancete final *A la guerra*, embora este não tenha volta mas tão-só refrão (a forma antiga *vuessas* talvez se pronunciasse *vossas*, como manda a rima). Quando as oito personagens se deslocam até ao presépio, cantam e dançam a chacota, dando lugar a uma terceira acção coreográfica e musical, sem registo de palavras.

Repetem-se nesta parte as regularidades e simetrias: insistência no número quatro, com as orações ao Salvador e à Virgem, recitadas pelos profetas e pelas sibilas, respectivamente, sendo Cassandra quem faz a ligação. Seriam estas preces entoadas, tal como o canto da Sibila? Penso que não, pois o teor do auto afasta-o decididamente de uma execução paralitúrgica.

No oratório do presépio, a adoração das figuras pagãs e judaicas exprime a religiosidade catequética do auto, o significado do mistério da Encarnação, inaugurador da nova lei, a da Graça, adequada quer a judeus, quer a gentios. O debate apologético com a Sinagoga fica patente nas declarações de Moisés e de Isaías: a primeira, sobre a humanidade do Messias, bebé que se diz chorar, por convenção dos autos de matinas, persuadindo-nos assim da sua humanidade; a segunda, sobre a divindade desse Messias. Nas orações de louvor e súplica de cada figura, torna-se patente a insistência na natureza humana de Cristo, bem como o culto da Virgem mãe.

A contemplação da Madre de Deus com o menino, muito divulgada ordem de S. Francisco, surge noutros autos de Natal de Vicente: *Pastoril Castelhana*, *Quatro Tempos* e, posteriormente, *Mofina Mendes*. No auto da *Fé*, esta figura alegórica representa por palavras a cena da contemplação, pedindo ao pastor que se esforce por imaginá-la, tal como nas futuras composições de lugar de Santo Inácio (*pastor faze tu assi \ começa de imaginar \ que vêes a virgem estar \ como se estivesse aí (...)* e *que vêes diante dela \ um menino então nacido* – 015a).

Em *Cassandra*, o acto do presépio encontra-se delimitado, no princípio e no fim, por cânticos – o dos anjos, *ro ro ro*, e o das figuras todas, *Muy graciosa es la doncella*. Neste último *villancico*, com três quadras de voltas, os estilemas de louvor são ao divino (*a poesia mais simplesmente bela da língua castelhana*, para Dámaso Alonso). A repetição anafórica no começo de cada estrofe é invulgar e gera a forma aberta da ladainha, continuando a dicção formulística a ser a da poesia popular, como a ela também pertencem os processos de intensificação afectiva do louvor da *virgo*: as reiterações semânticas, sintácticas, fónicas e paralelísticas, os diminutivos, a

exclamação, a interrogação – tudo combinado sem qualquer rigidez geométrica, de forma gostosamente imperfeita (o v. 8, hipométrico, está mal transcrito). É possível que falte aqui uma estrofe, cujos dois primeiros versos rimassem com os correlativos da terceira estrofe. Mas Gil Vicente sempre fugiu às simetrias rígidas e é lícito imaginarmos que deixou assim mesmo a sua composição, pronta para ser continuada no canto. Lembro que o texto da cantiga inicial de Cassandra também apresenta três estrofes de voltas, e os das restantes apenas uma. Este *villancico* é o único do qual a *Copilaçam* faz questão de declarar a autoria musical de Gil Vicente. Corresponde à quarta e derradeira acção de bailado, com os oito actores a dançarem em ritmo ternário.

Quanto ao vilancete de despedida, não ficamos certos de quais os executantes: seguramente os actores, mas também, por que não, o público ou parte dele. Este cântico, testemunho da cavalaria espiritual, tem sido interpretado quer como uma exortação da guerra (tema e nome dum auto vicentino de 1513, e função do canto dos quatro cavaleiros do final da *Barca do Inferno*, de 1517), aparentemente exterior à estrutura dramática de *Cassandra*, quer como fórmula alegórica, na continuidade do espírito religioso do auto. Julgo que terá os dois valores. De facto, a metáfora militar e guerreira, expressa no refrão *A la guerra*, adequa-se à milícia cristã da prática das virtudes, reforçada pela Graça divina do Natal. Note-se que, no relato do sonho profético de Címéria, a Virgem aparecia já com adereços iconográficos de guerreira resplandecente, à maneira do *Cântico dos cânticos*, e que, no louvor de Salamão, o menino Jesus é *capitán*. O vilancete de despedida manifesta, de qualquer modo, a jubilosa *certeza cristã da graça garantida pelo nascimento do Salvador* (Beau, p. 231).

Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do nascimento. E cantam quatro anjos:

*. Ro ro ro
nuestro Dios y redemptor
no lloréis que dais dolor
a la virgen que os parió
ro ro ro.*

*Niño hijo de Dios padre
padre de todas las cosas
cesen las lágrimas vuestras
no llorará vuestra madre
pues sin dolor os parió
ro ro ro
no le deis vos pena no.*

*Ora niño ro ro ro
nuestro Dios y redemptor
no lloréis que dais dolor
a la virgen que os parió
ro ro ro.*

Moisés . *Naquel cantar siento yo
y cierto so
que nuestro Dios es nacido,
y llora por ser sabido
y conocido
que es de carne como yo.*

Ciméria . *Yo así lo afirmarí
y juraría
que lo deben estar brizando
y los ángeles cantando
su divinal melodía.*

Isaías . *Pues vámoslo adorar
y visitar
el recién nascido a nos,
verán nuestros ojos dos
un solo Dios
nascido por nos salvar.*

012c

Vão cantando em chacota e chegando ao presépio, diz Peresica:

Peresica . *Erutea ves allí
lo que vi
la cerrada flor parida.*

Abraão . *Oh vida de nuestra vida
guarecida
y remediada por ti,
a ti adoro redemptor
mi señor
Dios y hombre verdadero
sancto y divino cordero
postrimero
sacrificio mayor.*

Moisés . *Oh pastorcico nacido
muy sabido
de tu ganado cuidadoso
contra los lobos sañoso
y piadoso*

*al rebaño enflaquecido,
por la tierna carne humana
nuestra hermana
que nese brizo sospira,
que nos libres de tu ira
y las ánimas nos sana.*

Salamão . *Qué oración Dios te harán
que dirán
oh gran rey desde niñoito
per natureza bendito
infinito
ab eterno capitán
de celeste imperio heredero
por entero
de deidad coronado,
adórote Dios humanado
y por nos hecho cordero.*

012d

Isaías . *Adórote sancto Mesías
en mis días
y para siempre te creo
pues con mis ojos te veo
en tal aseo
que cumples las profecías,
niño adoro tu alteza
con firmeza,
y pues no tengo desculpa
a tus pies digo mi culpa
y confieso mi flaqueza.*

Cassandra . *Señor yo de ya perdida
nesta vida,
no te oso pedir nada
porque nunca di pasada
concertada
ni debiera ser nacida.
Virgen y madre de Dios
a vos a vos
corona de las mujeres,
por vuestros siete placeres
que quieras rogar por nos.*

Ciméria . *Espejo de generaciones
y naciones*

*de Dios hija, madre y esposa
alta reina gloriosa
especiosa
cumbre de las perfecciones.
Oh estrada en campos llanos
de humanos
sopiros a ti corrientes
oidora de las gentes
encomiéndome en tus manos.*

Peresica . *Oh clima de nuestro polo
un bien solo
planeta de nuestra gloria,
influencia de vitoria
por memoria
nuestro sino Laureolo.*

013a

Erutea . *Ave stella matutina
bella y dina,
ave rosa blanca flor
tú pariste el redemptor
y tu color
del parto quedó más fina.*

*Acabada assi sua adoraçãõ, cantaram a seguinte cantiga, feita e
ensoada polo autor:*

*. Muy graciosa es la doncella
cómo es bella y hermosa.*

*Digas tú el marinero
que en las naves vivías
si la nave o la vela
o la estrella es tan bella.*

*Digas tú el caballero
que las armas vestías
si el caballo o las armas
o la guerra es tan bella.*

013b

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

Isto bailado de terreiro de três por três. E por despedida o vilancete seguinte:

*. A la guerra
caballeros esforzados
pues los ángeles sagrados
a socorro son en tierra,
a la guerra.*

*Con armas resplandecientes
vienen del cielo volando
Dios y hombre apellidando
en socorro de las gentes.
A la guerra
caballeros esmerados
pues los ángeles sagrados
a socorro son en tierra,
a la guerra.*

Laus Deo.

Referências

Albin Eduard BEAU

1959 «A música na obra de Gil Vicente»
Estudos, vol. I
Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis

Danièle BECKER

1987 «De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente»
Arquivos do Centro Cultural Português, vol. XXIII
Paris: Fundação Calouste Gulbenkian

Frei Jerónimo de BELÉM

1775 *Crónica Seráfica da Santa Província dos Algarves, Terceira Parte*
Lisboa: Mosteiro de S. Vicente de Fora

Joaquim de CARVALHO

1983 «Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar»
Obra Completa, vol. IV
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

- Anselmo Braamcamp FREIRE
 1944 *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre de Balança»*
 Lisboa: Ocidente
- Thomas R. HART
 1981 «Two Vicentine Heroines»
Quaderni Portoghesi, n.º 9-10
- Georgiana Goddard KING
 1921 *The Play of the Sibyl Cassandra*
 Bryn Mawr Notes and Monographs, n.º II
 Pensilvania: Bryn Mawr College
- María Rosa Lida de MALKIEL
 1984 «Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*»
Estudios de literatura española y comparada
 Buenos Aires: Editorial Losada
- Dagoberto L. MARKL
 1985 «Uma arte dos Descobrimentos ou uma arte da fixação»
Vértice, n.º 3
- Stephen RECKERT
 1986 «Cavalaria, cortesia e demi(s)tificação (o modelo ibérico)»
Cavalaria espiritual e conquista do mundo
 Lisboa: INIC
- I. S. RÉVAH
 1959 «L' *Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente*»
Hispanic Review, vol. XXVII
- Leif SLETSJÖE
 1965 *O Elemento cénico em Gil Vicente*
 Lisboa: Casa Portuguesa
- Leo SPITZER
 1959 «The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Casandra*»
Hispanic Review, vol. XXVII
- Stanislav ZIMIC
 1992 «O sentido alegórico do *Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente*»
Temas Vicentinos, Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente
 (Teatro do Bairro Alto, 1988)
 Lisboa: ICLP