

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

João Nuno Sales
CIGANAS

Quimera

LISBOA 1988 | e-book 2005

1.

O *Auto de ãas ciganas*, como é denominado na *Copilaçam* de 1562, que o insere no livro quarto – das farsas – fólhos 226 a 228, deve ter sido representado em 1525, em Évora.

Esta hipótese, que contraria a data 1521 indicada na rubrica da *Copilaçam*, é proposta por Braamcamp Freire (1919) e seguida por vários autores: Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1923), Laurence Keates (1959) e Thomas R. Hart (1962), entre outros.

Fundamenta-se Braamcamp no facto de João III (espectador do auto, segundo a rubrica) só ser rei a partir de 14 de Dezembro de 1521 e não ter saído de Lisboa até ao fim desse ano. Em 1525, o rei está em Évora pela primeira vez depois de casado. Este último dado é importante: a presença de damas solteiras que acompanham o rei, em serão, como transparece da leitura do texto do auto, só seria possível se a nova rainha estivesse presente.

Terá havido assim erro tipográfico na *Copilaçam*: MDXXI por MDXXV. Não o prevendo, e seguindo a ideia de que Luis Vicente falsificou mais as circunstâncias e destinatários das representações que as datas, Révah (1951) conclui que o auto teria sido representado em 1521, em Janeiro. Esta opinião não me parece de seguir. *Ciganas* é primaveril, não é de Inverno: *aora en pascoa de flores, Mayo florido*, são citações do auto que fazem sentido se corresponderem à época do ano em que são proferidas. Nesse sentido Braamcamp situa o auto numa data precisa: Endoenças da Quinta-Feira Santa de 1525.

2.

226

Auto de ãas ciganas, representado ao muito alto e poderoso rei dom João, o terceiro deste nome, em a sua cidade d'Évora. Era do Redentor de 1521.

Estando em serão, na fim dele entraram quatro ciganas,

A didascália inicial dá alguma informação de como foi esta acção teatral: no fim do serão real entram os actores, de ciganas. O teatro começa.

Ciganas não foge ao que era prática corrente nas cortes de Manuel e João III: é teatro em serão real como se pode provar terem sido *Viúvo* (1514), *Cortes* (1521) e *Nau* (1527); é o teatro que finaliza o serão como já o tinha sido *Cortes* de que Garcia de Resende dá notícia, que transcrevo de Osório Mateus (1987):

... se começou um grande serão, em que el rei nosso senhor dançou com a senhora infanta duquesa sua filha, e a rainha nossa senhora com a infanta dona Isabel ...

E as danças acabadas se começou ãa muito boa e muito bem feita comédia de muitas figuras muito bem ataviadas e muito naturais, feita

e representada ao casamento e partida da senhora infante, cousa muito bem ordenada e bem a propósito, e com ela acabada se acabou o serão.

O auto começa com coisa ainda não vista no teatro de Vicente: as figuras são ciganas (vêm, talvez como em *Cortes, muito bem ataviadas e muito naturais*). A aparição dos actores deve ter produzido, desde logo, o efeito de surpresa que o teatro ama.

Os ciganos são, à época, relativamente recentes em Portugal. Introduziram-se no Reino vindos da Andaluzia desde a segunda metade do século XV e é, por isso, possível que existissem em particular no Alentejo, onde se dedicariam às suas práticas tradicionais de venda de animais ou leitura da sina.

A rubrica inicial assinala quantas são as mulheres e como se chamam:

cujos nomes são Martina, Cassandra, Lucrécia, Giralda.

3.

E diz Martina:

. Mantenga, fidalguz, ceñurez hermusuz. 226¹

Inicia-se o auto com uma saudação: *Mantenga* é a fórmula abreviada da saudação popular *Dios mantenga* ou *Dios te mantenga*, que surge no *Pastoril Castelhana* (1502) e na *Sibila Cassandra* (151.), (Paul Teyssier, 1959). Recorrer-se-á a nova saudação num outro momento do auto. Em ambos os casos, *Mantenga* é usada como palavra de início de acção, como chamada de atenção para a cena.

Desde logo encontramos o principal efeito do auto: a linguagem utilizada. *Ciganas* vai ser falado em «ciganês», isto é, um castelhano, talvez em variante andaluza, com bastantes lusismos. Veja-se a transcrição da primeira fala de Martina: por um lado o lusismo *fidalguz*, por outro a alteração quase sistemática da grafia corrente das palavras que utilizam as letras *s* e *o*. A letra *s* é substituída ora por *c* ora por *z*, o que é considerado, geralmente, como uma tentativa de registar o ceceo. A letra *o* é substituída por *u*, o que revela, segundo Teyssier, o substrato da língua que os ciganos falariam antes de chegar a Espanha. Hoje lemos *ceñurez* e *hermusuz* em vez de *señores* e *hermosos*. Os espectadores do auto ouviram.

Estas características que Vicente coloca no falar dos ciganos devem ser exageradas, talvez porque é a primeira vez que as apresenta. Mesmo nos outros autos onde voltam a aparecer ciganos este indicativo de género / tipo é mais atenuado ou normalizado: mais próximo do castelhano em *Festa* (152.); progressivamente esquecido em *Lusitânia* (1532), onde as deusas pagãs falam como ciganas, pela comum origem oriental:

*Luz amores de la niña
que tan linduz ujuz ha 243a*

*que tan linduz ujuz ha
ay Diuz quién luz averá.*

A *Copilaçam* tem memória de como as palavras foram proferidas. Em *Ciganas*, Vicente mostra, brincando, uma linguagem que devia soar estranha aos ouvidos portugueses. Nesse sentido *Ciganas* é uma graça fonética.

É este o original efeito cómico: revela-se um grupo étnico recente em Portugal, faz-se (Vicente faz) paródia com o seu linguajar e, por fim, como seria de esperar, e como vamos ver, representam-se os seus costumes de previsão do futuro e de comércio pouco ortodoxo.

Vicente tem neste auto elementos suficientemente fortes para divertir um final de serão da corte de João III; não precisa sequer de encontrar enredos, intrigas ou personagens. Aposto-se na diferença. É um teatro da novidade.

4.

Cassandra, na segunda fala do auto, diz o que as ciganas querem: dinheiro ou qualquer outro bem; e, para justificar a esmola pedida, diz – e prova – beijando os dedos em cruz (Thomas R. Hart), ou mostrando uma cruz, que os ciganos também são cristãos. Os fidalgos e damas da corte podem pensar o contrário por os desconhecerem. O teatro faz as apresentações:

Cassandra . *Dadnuz limuzna pur l'amur de Diuz.* 226'1
cristianuz çumuz, veiz aquí la cruz.
Lucrécia . *La Virgen María uz haga dichuzuz.*
dadnuz limuzna, ceñurez pudruzuz
tantico de pan, haré la mezura.

A introdução do auto, feita ao público em geral, está concluída. Agora as quatro ciganas dirigem-se em particular a dois ou três especiais espectadores – talvez os primeiros entre os seus pares: o rei, a rainha, a infanta Isabel:

Martina . *oh preciuza rozica ceñura*
el cielo vuz cumpla luz decéuz vuestruz.
Cassandra . *Dadme una camisa, açúcar colado*
nieve de cira, firmal preciuzo.
Lucrécia . *Dadme una çaya, ceñur graciuzo*
lirio de Grecia, mi cielo estrellado.
Giralda . *Ceñura, ceñura, dadme uno tocado*
antucha del cielo sin cera y pavilo
oh ruza nacida ribera del Nilo
la Virgen te traya buen cino y buen hado.

Lucrécia interrompe esta especial mesura, chama as outras ciganas (os actores movimentam-se), e anuncia o que vai ser o auto: ler a sina às damas presentes.

Lucrecia . *Andad acá, hermanaz y vamoz
a eztaz siñuraz de gran hermosura
diremuz el ciño la buna ventura
darán çuz mercedez para que comamuz.*

Antes de se cumprirem os propósitos anunciados, Cassandra lembra-se dos homens, propõe a festa; por indicação de Giralda vai chamá-los, sai de cena e não podemos saber como. As outras esperam.

Cassandra . *Llamemuz a Claudio antes que nuz vamuz
Carmelio, Auricio y haremuz fiezta
como hizimos ayer por la ciezta.*
Giralda . *Ve a llamarloz y nuz esperamuz.*

E os ciganos vêm. Três são nomeados no auto e têm falas transcritas. A didascália, contudo, fala de mais um:

*Vêm quatro ciganos cujos nomes são: Liberto, Cláudio, Carmélio,
Aurício*

Liberto não tem falas transcritas, mas pode tocar e ser par de dança de uma das ciganas. A didascália terá, assim, registado um actor que de outra maneira não conheceríamos e apetece pensar: Liberto, liberto de falar, tem por isso esse nome – uma graça privada de Vicente.

O que é anunciado pelas ciganas é a festa. O público está preparado para o arraial cigano, para cantigas e danças, mas o teatro começa por trocar-lhe as voltas. O pequeno número que se segue é feito em especial para o público masculino: de surpresa, os ciganos vêm vender cavalos.

e diz Cláudio:

. *Cuál de vuzotroz siñurez* 226c
trocará un rocín mio
rocín que huve d'un judío
aora en pascoa de flores?
Y tengo dos especialez
cavallos buenos qué talez?
Aurício . *Ceñurez, yo trocaré un potro*
que tengo por cualquier otro
si me bolvéis mil realez.
Carmélio . *Que doz borricoz compré*
murízcoz, prietoz, garridoz
ya loz huviera vendidoz 226d
mas antez loz trocaré.
Cláudio . *Oh ceñurez cavalleros*
mi rocín tuerto os alabo
porque es calçado nel rabo

zambro de los piez trazeros

*tiene el pecho muy hidalgo
y coça a cavalgar.*

Aurício . *Ciñurez, queréis trocar
mi burra vieja a un galgo?*

O número dos ciganos que querem trocar os seus animais chega ao fim. O texto, que só tem cinco falas, não dá muitas pistas sobre como a cena terá sido. Cláudio, a figura masculina com mais falas, comenta a reacção que os nobres cavaleiros tiveram à pileca que quer trocar e faz uma divertida descrição do animal. Mesmo não sabendo como é feito deve ser um momento de forte comicidade.

Pode haver representação dos animais e o riso seria provocado pela não analogia entre o dito e o mostrado (Cláudio pergunta: *qué talez?*). Mas as palavras bastam para conseguir o cómico. Maria Helena Vieira da Silva, em entrevista ao *Expresso* de 25 de Junho de 1988, diz: *Gosto mais de teatro porque aí há como que um mistério e posso imaginar coisas que não estão lá (...). Há uma peça de teatro onde há um cavalo que não vemos mas que ouvimos. E podemos assim imaginar um cavalo preto, a correr, a correr (...).* Em *Farelos* (15..) cães e gatos ladram e miam – há vozes, que são parte integrante do texto do auto, que ladram e miam; na *Devisa* (1527) animais fantásticos (*serpe e lião*) são corpos humanos mudos que actuam; em *Ciganas* não podemos saber a que artifício recorreu Vicente neste número: no teatro tudo é possível.

Enquanto os homens estão em cena e falam, as mulheres que os esperaram, não falam, mas ouvem e podem estar à vista do público. Depois da fala de Aurício, Martina interrompe a cena que viu e ouviu:

Martina . *No nos curemoz deças faranduraz.* 226°II
Cláudio . *Pues qué queréis Martina que hagamos?*
Martina . *Cantemoz la fiesta antez que noz vamos
a buzcar luz ciñuz a essaz ciñuraz.*

O breve diálogo serve para colocar a ordem: se foi anunciada festa, é festa que vai haver. Interrompe-se o imprevisto e faz-se a ligação com o número seguinte.

Um verso da fala de Martina acaba com uma palavra que está, por necessidade de rima, mal escrita (Teyssier, 1959): não é *faranduraz*, mas *farândulas*, em português *farândolas*. A palavra talvez diga mais sobre como foi o número dos ciganos. Pode ser sinónimo de *faramalha* – prosápia, vigarice – o que, no texto, faz sentido. Mas pode ser também, e é esse o seu primeiro significado, nome de teatro. *Farândola*, do provençal *farandoulo*, é uma dança provençal em andamento vivo onde pessoas percorrem agitadamente, de mão dada, toda uma povoação até terminarem pelo cansaço. *Farandolar* é entrar em danças agitadas e alegres (Tomás Borba, Fernando Lopes Graça, 1956).

O número dos ciganos pode ter sido, além de pregão, movimento e dança. Pelo menos foi agitado quanto basta para poder parecer dança e justificar, assim, a expressão que Martina utiliza.

A cena seguinte vai ser a que estava anunciada: as figuras vão cantar e dançar. A *Copilaçam* dá-nos o texto de uma *cantiga* relacionada com o número anterior. De novo, os animais:

. *En la cozina eztava el aznu* 227a1
bailando
y dixéronme, don azno,
qué voz traen cazamiento
y oz davan en axuar?
Una manta y un paramiento 227b1
hilando.

Cantando e bailando ao som desta cantiga se foram às damas

informa a didascália sobre o que se passa em cena. Mas está incompleta: não esclarece quem canta, não diz (como parece provável) se há um primeiro momento em que todos cantam e dançam, numa espécie de interlúdio que antecede o último número do auto. A didascália não informa qual o destino dos homens. As ciganas *se foram às damas* de certeza, porque são quem com as damas fala, deles não há mais notícia.

Os ciganos já não falam nem são nomeados. O número que apresentaram (apenas disseram 22 versos num total de 222) cumpriu a função de agradar aos cavaleiros. O tema despertará sorrisos nas senhoras mas é dedicado aos homens, equilibrando assim uma acção que, de outra maneira, ficaria reduzida a um pequeno jogo teatral de complicitades cortesãs entre as palavras ditas pelos actores e as damas a quem se dirigem.

Completa-se o auto com o que é a sua parte mais longa e desde logo anunciada: as ciganas vão ler a sina às damas presentes. Vicente tem de (re)prender a atenção de um público distraído com a música e as danças. A solução que encontra é fazer como se de um novo auto se tratasse, que se inicia como o que o precedeu (a saudação *Mantenga*) que recorda identificações e objectivos.

É Martina, a única figura de mulher a ser nomeada no auto, quem vai introduzir o novo assunto e número em estrofe de melhor poesia. Já tinha sido ela a iniciar o auto e a interromper o número dos ciganos (é a principal figura deste auto).

e diz Martina:

. *Mantenga, ciñuraz y rozas y ricaz* 227
de Grecia çumuz, hidalgaz por Diuz
nuztra ventura que fue cuntra nuz
por tierras estrañas nuz tienen perdidaz.
dadnuz ezmula ezmeraldaz polidaz

*que Diuz vuz defienda del amur d'engaño
que muztra una mueztra y vende otro paño
y pone en peligro laz almaz y vidaz.*

Os homens, presentes na vida e no futuro das damas, foram completamente esquecidos como interlocutores. O auto torna-se feminino, como feminina é a leitura da sina e masculina a venda de cavalos.

Feiticeiras do amor, as ciganas explicam as vantagens da sina, propõem-se ensinar feitiços para prender os homens e para prever os casamentos que as senhoras farão. Por isso as ciganas dirigem-se em exclusivo às mulheres que assistem à representação.

- Lucrécia . *Ciñuraz, queréiz aprender a hezicho
que cepáis hazer para muchaz cozaz.*
- Giralda . *Ezcuchad aquello ciñuraz hermuzaz
por la vida mía qu'ez vuestro cerviço.*
- Lucrécia . *Si vuz ruza mía holgardes co iço
hechizoz sabréis para que cepáiz
los pençamientoz de cuantoz miráiz
qué dizen, qué encubren, para vuestro avizo.*
- Martina . *Otro hezicho que poçáiz mudar
la voluntad de hombre cualquiera
por firme que esté con fe verdadera
y vuz lo mudéiz a vuestro mandar.*
- Giralda . *Otro hechizo os puedo yo dar
con que podáiz ceñuraz çaber
cuál es el marido que havéiz de tener
y el día y la hora que havéis de cazar.*

Nestas duas estrofes as ciganas dirigiram-se à assistência (feminina) em geral; mais uma vez fizeram uma introdução à próxima cena. Agora, e pela segunda vez no auto, vão individualizar senhoras do público.

A mudança de registo da acção passa pela movimentação dos actores, pelos seus gestos e, no texto, pela mudança da métrica que de arte maior passa a redondilha maior, como já tinha acontecido no número dos ciganos.

Onze devem ser as damas que são objecto da atenção das ciganas – a quem as ciganas se dirigem, lêem a sina e profetizam diversas felicidades. A maneira como o fazem está fixada no texto do auto: os actores olham / pegam na mão das senhoras para lhes ler a sina. Estão, portanto, junto ao público: é-lhes permitida a aproximação física – o contacto – mas a nobre assistência pode estar num plano mais elevado; quase de certeza a família real.

Pedem as ciganas, tratando por tu senhoras da nobreza: *mustra la mano*, ou *dame acá essa mano* e às duas últimas damas abordadas, apenas, *dad acá* (com a repetição do pedido, as senhoras já sabem o que as ciganas pretendem). À primeira dama diz-se para não ter receio, e é a única a quem as ciganas pedem qualquer coisa, depois esquecem-se de o fazer. A segunda

parece reticente pois só ao terceiro pedido acederá a mostrar a mão; a cigana Lucrécia impacienta-se: *aziña aziña*. É o teatro, prévio conhecedor da dama, que a faz reticente ou é a notícia de um pequeno episódio ocorrido durante a representação, onde o hesitar de uma dama faz história (posterior) no texto do auto? Só à quinta dama não se pedem as mãos mas ela (a pedido mudo da cigana?) ofereceu-as, a acreditar nas *blancaz manoz de Izeu* que a cigana comenta.

Encómios às mãos das senhoras não faltam. São abundantes os qualificativos e atributos elogiosos: as primeiras damas são flores: rosa e lírio; as finais são comparadas, como em *Fadas* (151.), a aves: águia, açor, fénix, garça; a última, como remate, é *Mayo florido*. O conteúdo do elogio é a formosura e a promessa de casamento.

Cassandra . *Mustra la mano, ceñura* 227aII
no hayaz ningún recelo
bendígate Diuz del cielo
tú tienez buena ventura
muy buena ventura tienez,
muchuz bienenz muchuz bienenz
un hombre te quiere mucho
otroz te hablan d'amurez
tú señura no te curez
de dar a muchoz ezcuto.

Martina . *Dadnuz algo preciuza.*
 Cassandra . *Dadnuz algo preciuza* 227bII
puez que te dixo tu cino
alguna poquita cuza.

Lucrécia . *Mustra la mano roziña*
lirio de hermozura
dirte he la buena ventura
muztra ca ceñura mía
ora muztra aziña aziña

qué mano qué cino qué flores
qué dama qué ruza qué perla
por mi vida que por verla
olvidé loz miz amurez.
veamuz qué dize el cino 227c
el recado que te vino
no lo creas alma mía
que otra más alegría
te viene ya por camino

durmiendo tú fresca rusa
te viene el bien por la mar
luego tienez el mirar

- de donzella muy dichusa.*
 Giralda . *Diuz te guarde hermozura
 muztra la mano ceñura
 porné ciento contra treinta
 que de los piez a la cinta
 tienez la buena ventura.
 tú haz de cer dezpozada
 en Alçaçar do Çal
 con hombre bien principal
 te veráz bien empleada.*
- Martina . *Pintura de Policena
 dame acá dulce serena
 essa mano cristalina
 buena dicha perla fina
 tienez la ventura buena
 tú haz de cer alcaideça
 cierto tiempo en Montemor
 tu marido y tu amor
 cerá bien celoza pieça.*
- Cassandra . *Nueva ruza nueva estrella
 oh blancaz manoz de Izeu
 tú cazaráz en Viseu
 y ternáz hornoz de tella.
 allí has de edificar
 un muy rico palomar
 y doz parez de molinoz
 porque todoz loz caminoz
 a la puente van a dar.*
- Lucrécia . *Dios te guarde linda flor
 bendito sea el ceñor
 que tal hermozura cría
 muztra la mano alma mía
 por vida del cervidor.
 Flosanda cazarás
 aqueste ano que vem
 en Santiago de Cacém
 mucho rica y mucho bem
 buena ventura hallaráz*
- buena dicha buena estrena
 buena çuerte mucho buena
 muchaz carretaz ciñura
 y mucha buena ventura
 plaziendo a la Madanela*
- 227d

que guarde tu hermosura.

Giralda . *Muztra la mano mi vida
águila en tierraz deziertaz
doz perçonaz traez muertaz
porque erez dezgradecida.
tú cazaráz en Alvito
çiñura marido rico
muchuz filhuz muchoz bienez
mucho luenga vida tienez
buen cino bueno bendito.*

Martina . *Mis ojaz de açor mudado
múztrame la mano hermana
oh mi ceñura çantaña
qué cino qué çuerte qué hado
qué ventura tan dichusa
tú ceñura graciusa
ternás tierraz y ganado
cuatro hijoz mucho honradoz
mucho oro y mucha coza.*

Cassandra . *Oh mi ave fénix linda
mi Sebila mi ceñura
dame acá la mano ahura
hermosura de Esmerinda.
tú tienez muchoz cuidadoz
y algunos dezviadoz
de tu provecho alma mía
tienez alta fantazía
y los mundos çon mudadoz*

*un travecero que tienez
de dentro dél hallaráz
un espejo en que veráz
muy claroz todoz tuz bienez.*

Lucrécia . *Dad acá garça real
Gridonia natural
diré la buena ventura
biva tu gran hermosura
que ezta mano ez divinal*

*unaz personaz t'ayudan
a una coza que quierez
éstaz çon d'ambas mugerez
y otraz doz te dezayudan
date un poquito a vagar*

228a

*que aun está por començar
lo bueno de tu ventura
confía en tu hermosura
que ella t'ha de dezcançar.*

Giralda . *Dad acá Mayo florido
eça mano Melibea
por bien ceñura te cea
buen marido buen marido.
na Landera cazaráz
nunca te arrepentiráz
iráz morar a Pombal
y dentro en tu naranjal
un gran tezoro acharáz*

*el que ha de ser tu marido
anda aora trazquilado
mucho honrado mucho honrado
en muy buen cino nacido
naciste en buena ventura.*

228b

Martina . *Huerta de la hermosura
Cirne de la mar salada
Dioz te tenga bien guardada
y muy cegura.*

É na correspondência entre as bem aventuranças ditas pelas ciganas e as damas presentes, momento irrepetível e (hoje) impenetrável do auto, que passa a graça desta cena: ou o riso do cómico ou o sorriso do charme. De qualquer forma, o efeito das palavras proferidas é forte e Vicente pode prescindir de um recurso – as ciganas a pedir esmola – a que só voltará para terminar, de uma forma algo abrupta, o auto.

Acabam-se as damas, acaba-se o espectáculo; Vicente deve ter sabido quem ia estar presente e é possível que o texto tivesse tantas mais estrofes (é quase uma por dama) quantas mais senhoras estivessem no serão. Não havia mais: é o *Fim das ciganas*, como vem na rubrica da edição de 1562 e que se perde na de 1586. Acaba em farsa:

Cassandra . *Ceñuraz con bendición
oz quedad pues no dais nada.*

Lucrécia . *No vi gente tan honrada
dar tan poco galardón.*

O real e nobre público não deu nada e este remate pode provocar o riso. O auto termina com música e dança onde poderiam ter entrado, outra vez, os restantes actores:

Tornaram-se a ordenar em sua dança, e com ela se foram.

5.

Este auto não tem merecido muita atenção. Referido como *pequeno quadro de costumes, de carácter declamativo, não chega a ser teatro propriamente dito* (Leif Sletsjøe, 1965), ou como sendo *mais um divertimento de salão do que uma peça de teatro* (Paul Teyssier, 1981), ou ainda como *diversion placiega* que não tem intriga, nem individualiza as personagens (Thomas R. Hart, 1962). Fica de fora, com *Fadas*, na lista classificativa de géneros do teatro de Vicente que António José Saraiva estabeleceu: *Fora desta classificação ficam obras como a Farsa das Ciganas (que de certo modo pode ser incluída nas farsas) e particularmente o Auto das Fadas, os quais não chegam a ser representações, mas jogos de palácio* (1942).

Penso ter demonstrado, no curso destas notas, que *Ciganas* se deve inserir com justiça, e com a simplicidade que tem, no trabalho teatral de Vicente. No teatro como representação (preparada) de um texto por corpos que fingem. Na utilização de diversos recursos teatrais que são restauráveis com a leitura do texto do auto:

- mudança de métrica relacionada com mudança de acção;
 - fingimento de início de novo auto como forma de prender a atenção (no momento, dispersa) dos espectadores;
 - incorporação de música e dança;
 - interpelação directa a pessoas do público.
- Não incluo aspectos mais difíceis de restauro como o eventual expediente a objectos ou animais.

Uma especial área de interesse é a utilização da linguagem como artifício teatral.

Não é novidade em Vicente o recurso a diversos tipos linguísticos: os judeus dizendo *coisa* em vez de *cousa* (*que é coisa d'apiadar, Lusitânia: 239b*) som que não era do português de Quinhentos; em *Cortes* a moura Tais:

Mí no saber que exto extar 169b
mí no saber que exto xer
mí no saber onde andar

na *Frágoa* (1525), um negro:

Já mão minha branco estai 154c
e aqui perna branco é
mas a mi fala Guiné

Vicente faz registo cómico do modo de falar de diversos grupos étnicos que coexistem no Reino mas nunca o usou em exclusivo num auto. Não considero o saiaçuês nem o italiano ou o francês, incluindo o seu dialecto picardo, porque não se inserem neste modelo de caricatura aos diversos grupos étnicos em Portugal.

Ciganas é falado em castelhano-andaluz com lusismos, e essa amálgama é a base do artifício: um tipo de linguagem caricatural que Vicente utiliza em todo um auto por esta única vez.

A *Copilaçam* dá um registo incompleto dessa linguagem, tornando-se difícil estabelecer regras sistemáticas de transcrição do auto. Este «ciganês» é invenção do autor que merece mais atenção.

Como todas as figuras fingem ser ciganos todas falam cigano e também devem vestir como ciganos porque faz parte do mesmo registo de verosimilhança: se imitam o falar imitam o vestir. Para os espectadores, na corte, a estranheza inicial de ouvirem sons que não tinham ouvido antes.

O falar dos ciganos também pode ser um registo da sua própria errância. Este é um auto meridional. No rasto dos ciganos: do sul de França (Provença) as expressões: *pur l'amur de Diuz e faranduraz*; do sul de Espanha (Andaluzia) a base da língua; no sul de Portugal (Alentejo), o lugar da representação.

Noto outra área de interesse do auto: a possibilidade de ser mais um trabalho feito para ocasião específica, embora não explicitada.

É difícil penetrar num texto como o da leitura da sina onde faltam, pelo menos, dois dados: não sabemos quem são as damas nem temos a certeza da data exacta da acção.

Contudo, talvez seja possível, numa base especulativa, restaurar um ou outro aspecto dessa cena.

A uma dama a cigana Giralda profetiza um casamento em Alvito. Há duas personagens da corte, de certa forma ligadas a essa povoação alentejana e a que Vicente já aludiu, ou vai aludir, em autos seus. Breatiz de Sá, donzela que acompanhou a futura imperatriz Isabel a Castela e que lá casou (Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 1923), é referida no *Velho da Horta* (1512):

santa dona Breatiz de Sá 205b
dai-lhe senhora conforto

Acompanha Isabel para Castela apesar da corte que em Portugal lhe fez Francisco Lobo, filho do barão de Alvito, mencionado mais tarde (1527) como o infeliz pretendente da jovem dama. Diz o parvo da *Nau*:

dom Francisco Lobo diz 150d
nam sei, esta seri'ela,
já sei diz que a emperatriz
lhe levou pera Castela
nam sei, será Breatiz
nome de molher er'ela
e ele queria-lhe bem

Faz sentido, mas faltam-me provas, que a dama abordada por Giralda, seja Breatiz e que Vicente brinque, e faça divertir a corte, com coisa quase certa: a partida da acompanhante de Isabel e o fim das ilusões do filho do barão de Alvito. Ou, noutra leitura, que Vicente simplesmente profetize um casamento

possível mas que nunca se realizará. As duas leituras correspondem a duas possibilidades do que terá sido a cena: ou a sátira cômica ou a galanteria cortesã. Todo o número se aproxima de *Fadas* e do seu jogo cortês.

Não sabemos quem são as damas, mas as terras nomeadas indicam-nos a presença da nobreza local no espectáculo – só Viseu e Pombal são excepção na toponímia alentejana e ribatejana referida.

Por outro lado, Vicente deve respeitar a categoria das mulheres nobres presentes. No texto apercebemo-nos dessa hierarquização na deferência especial às duas primeiras damas a quem não se diz onde vão casar (como a seis outras), nem se lhes refere bens (como gado e terras) que, em última análise, não são suficientemente dignos de figuras reais, como estas primeiras devem ser.

Se o auto é da Páscoa de 1525, está a poucos meses da aprovação, pelas Cortes de Torres Novas (Setembro e Outubro de 1525), de novos impostos para pagar o dote de casamento de Isabel com Carlos V. O contrato de casamento foi a 18 de Outubro desse ano e Vicente fará *Templo de Apolo* (1526). A corte espera as decisões dos procuradores do Reino e, enquanto espera diverte-se e vive a sua própria juventude (a começar pelo rei com os seus 23 anos). O teatro terá ajudado nesse divertimento e nessa espera. Para Vicente, nada mais natural do que fazer um auto onde se preparasse, se insinuasse, o casamento. Todo o auto pode ter sido uma espécie de baile para debutantes onde grande parte da jovem nobreza, incluindo a princesa real, está comprometida.

O momento é pré-nupcial. Vicente faz um auto para esse momento. Brinca. Nada é referido porque nada estava decidido em definitivo.

6.

1956 Tomás Borba, Fernando Lopes Graça

«Farândola»

Dicionário de Música

1962 segunda tiragem

Lisboa: Cosmos

1919 Anselmo Braamcamp Freire

Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»

1944 segunda edição

Lisboa: Ocidente

137, 190-192, 216, 453, 462

1962 Thomas R. Hart

Gil Vicente. Obras Dramáticas Castellanas

Madrid: Espasa-Calpe

1968 segunda edição

19, 46, 226-236

- 1959 Laurence Keates
The Court Theatre of Gil Vicente
 Birmingham
 1962
 Lisboa: edição do autor
 95-106, 125-127, 150
- 1987 Osório Mateus
Cinco Autos de Vicente – práticas de reconhecimento
 tese de doutoramento
 Lisboa: Universidade de Lisboa
- 1951 I. S. Revah
 «La Comedia dans l'oeuvre de Gil Vicente»
Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais 2.1
 Lisboa
 1-39:36
- 1928 José Maria Rodrigues ?
Obras Completas de Gil Vicente
Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente 1562
 reimpressão fac-similada
 Lisboa: Biblioteca Nacional
- 1942 António José Saraiva
Gil Vicente e o fim do teatro medieval
 Lisboa
 1981 terceira edição
 Lisboa: Bertrand
 74
- 1965 Leif Sletsjöe
O Elemento Cénico em Gil Vicente
 Lisboa: Casa Portuguesa
 95, 111
- 1959 Paul Teyssier
La Langue de Gil Vicente
 Paris: Klincksieck
 48, 254-261, 314
- 1982 Paul Teyssier
Gil Vicente – O Autor e a Obra
 Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
 23, 104, 126, 130, 132, 139

1981 Ruy d'Abreu Torres
«Ciganos»
Dicionário de História de Portugal
Porto: Figueirinhas

1923 Carolina Michaëlis de Vasconcelos
«Notas Vicentinas 4. Cultura intelectual e nobreza literária»
1949 reedição
Notas Vicentinas
Lisboa: Ocidente
149-507: 374, 381, 390, 424, 441, 494-495

7.

Não aconteceu nada de bom aos ciganos e a apresentação que o teatro deles fez, a avaliar pelos resultados, não os favoreceu minimamente: impedidos de entrar e expulsos de Portugal por alvará régio de 1526, com nova lei em 1538, o rei satisfez as pretensões dos seus procuradores às Cortes de Torres Novas que, contra os ciganos, alegavam: *não resulta outro proveito se não muitos furtos que fazem: e muitas feitiçarias que fingem saber: em que o povo recebe muita perda e fadiga* (Ruy d'Abreu Torres).

Considerando as críticas que os procuradores do Reino fizeram aos ciganos, reparo que Vicente soube caracterizar esse povo (numa perspectiva cómica e simpática) mas não lhe tirou o estigma de desconfiança e perseguição. O teatro não comoveu o poder.