

**VICENTE**

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

---

José Camões  
FARELOS

---

**Quimera**

LISBOA 1988 | e-book 2005



Farelos:

*E com isto se recolhem e fenece esta primeira farsa* 194'

Índia:

*Vão-se a ver a nau e fenece esta primeira farsa* 198

É assim que terminam os dois primeiros textos do *quarto livro, que é das farsas*, da *Copilaçam* de 1562.

Até hoje tem sido impossível determinar uma prioridade na feitura dos dois objectos. O estudo da cronologia da produção de Gil Vicente não é ocioso e pode ser determinante na aprendizagem de como foi o teatro em Portugal na primeira metade do século XVI.

Há erro na atribuição da data da primeira apresentação de cada um dos dois autos: 1505 para *Farelos* e 1509 para *Índia*. Esta última foi apenas posta em causa por Osório Mateus (1987), e há no texto motivo para não ser 1509 – a armada de Tristão da Cunha chegou a Lisboa em 1508 – mas a data referida na didascália tem sido sempre aceite por todos os outros estudiosos:

*A farsa seguinte chamam Auto da Índia. Foi fundado sobre que ãa molher estando já embarcado pera a Índia seu Marido lhe vieram dizer que estava desaviado e que já nam ia, e ela de pesar está chorando e fala-lhe ãa sua criada. Foi feita em Almada, representada à muito católica rainha dona Lianor. Era de 1509 anos.*

*Entram nela estas figuras: Ama, Moça, Castelhana, Lemos, Marido.* 195

O mesmo não acontece com a primeira, que tem feito correr muita tinta: têm sido duas datas, 1508 e 1515, os extremos entre os quais os investigadores situam a primeira apresentação de *Farelos*, à excepção de Brito Rebelo (1912) e Campos de Andrada (1938) que não duvidam da data da didascália:

*Este nome da farsa seguinte quem tem farelos pôs-lho o vulgo. É o seu argumento que um escudeiro mancebo per nome Aires Rosado tangia viola e a esta causa ainda que sua moradia era muito fraca continuadamente era namorado. Trata-se aqui de uns amores seus per cinco figuras: Ordoño, Apariço, Aires Rosado, Isabel e ãa Velha sua mãe. Foi representada na mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa ao muito excelente e nobre rei dom Manuel primeiro deste nome, nos paços da Ribeira. Era do senhor de 1505 anos.* 191

O texto que até nós chegou é aquele inserido na *Copilaçam* de 1562, edição da responsabilidade de Luís e Paula Vicente. Não se conhecem folhetos do texto contemporâneos de Vicente, e a única impressão quinhentista cotejável com a de João Álvares é a de 1586, revista pela Inquisição. A farsa, ao contrário do que com outros textos aconteceu, pouco foi mutilada. Uma das diferenças que as duas edições apresentam, logo na rubrica inicial, parece-me ser da maior pertinência para uma cronologia da produção artística de Gil Vicente. Trata-se do problema da data e do local da primeira representação.

Braamcamp Freire (1919), interpretando um verso da farsa (*quando allende fuel el rebate*), data o auto de 1508 ou 1509, pois vê naquele verso uma alusão à convocação de tropas para a reconquista de Arzila, tomada pelos árabes em 1508. No entanto, informa que a corte só começa a residir naqueles paços em Abril ou Maio de 1511, o que o leva a concluir que o auto foi representado para um público anónimo antes de o ser à corte. Esta leitura é permitida pelas palavras da didascália *pôs-lho o vulgo*. Contudo, não parece muito previsível que o funcionário da corte apresente o seu trabalho em primeira mão a outrem que não a quem lhe paga. O *vulgo* pode ser o que assistiu às representações entre a segunda década de Quinhentos e 1562. É de notar também que o quarto livro da *Copilaçam* tenta ordenar cronologicamente as farsas.

Surgem pois duas hipóteses: ou o auto é de 1505, e não foi representado nos paços da Ribeira, ou o auto foi representado nos paços da Ribeira pela primeira vez, mas não em 1505.

O certo é que as duas primeiras farsas apresentam afinidades que as tornam próximas:

. os actores: são cinco, se cada personagem for representada por uma pessoa diferente – três homens, um deles fala castelhano, e duas mulheres; implica talvez uma companhia de actores.

. as figuras: são tipos sociais que se repetem: Aires Rosado e Lemos, Apariço e a moça, o amo de Ordoño (referido) e Juan de Zamora, Isabel (solteira) e Costança (casada).

É lugar comum falar em personagem tipo, aquela personagem que, com nomes vários, desempenha funções semelhantes em intrigas por vezes diferentes. A crítica também já se encarregou de estratificar socialmente os diversos tipos, a partir dos desfiles representados nos três autos com barcas: a cada personagem corresponde um grupo social identificável no referente pelo espectador de Quinhentos (elementos como o vestuário, a linguagem, os gestos, permitem essa identificação). Tal acontece em *Farelos*: o moço de esporas, o escudeiro, a velha popular e a filha. E na *Índia*: a ama, a moça, o escudeiro, o castelhano fanfarrão, o marido enganado.

O moço de esporas aparece em *Farelos* com nome(s) próprio(s), Apariço e Ordoño, e com funções narrativas específicas: cumplicidade e desengano. Com funções idênticas apresenta-se a moça, sem nome, na *Índia*. As tarefas que as ficções lhes atribuem são as mesmas: servir e calar. Aos escudeiros Aires Rosado e Lemos cumpre servir suas damas, Isabel e Costança. O código do amor cortês está ainda implantado nas personagens que não sabem que são ridículas. O público sabe e ri. O amo de Ordoño e Juan de Zamora identificam-se, e os espectadores identificam-nos: são ambos gabarolas, valentões, mas cobardes. Isabel é vaidosa, preguiçosa, quer ser namorada, quer casar. Costança já casou e ainda quer ser namorada. (Inês Pereira casa duas vezes, uma delas com um escudeiro, outra com um labrego rico a quem engana e que há-de ser juíz).

. as línguas: são duas as línguas usadas nas farsas: português e castelhano. É a primeira vez que Vicente utiliza o português na composição de um auto. Os

anteriores (*Visitação*, 1502, *Pastoril castelhano*, 1502, *Reis*, 1503, *Pregação*, 1506) são em castelhano e/ou saiaaguês. O pretexto mais plausível para a utilização do castelhano nestas primeiras farsas é a nacionalidade do actor que representa os papéis de Ordoño em *Farelos* e de Juan de Zamora na *Índia*. Trata-se talvez de um material que Gil Vicente tem disponível e que é necessário integrar.

. os espaços representados: ruas e casas – em ambos os autos representam-se espaços exteriores e espaços interiores: no primeiro caso, *Farelos*, numa sucessão de *sketches*, a alternância entre cenas de exterior e cenas de interior, de uma forma rudimentar, a colocação de mais do que duas figuras em fala num mesmo espaço e situação, apontam para um esboço de uma narrativa, uma preparação para *Índia*, onde a rua se representa em *off* e o espaço privilegiado é a casa, e talvez as personagens se movam em mais do que um espaço da residência.

. as relações de poder: amos e criados – no teatro destas primeiras farsas estão presentes nas situações ficcionais representantes de condições socio-económicas diferentes. Os subalternos recebem ordens:

*Índia* – *Vá esta moça à Ribeira / e traga-a cá toda enteira / que toda s'há-de gastar* (196c). *Vai tu comprar de comer / tens muito pera fazer / nam tardes* (197b).

*Farelos* – *Apariço mat'esses cães / ou vai dá-lhe senhos pães.* (192d) *Não ouço com a cainçada / rapaz dá-lhe ãa pedrada / ou fart'-os eramá de pão* (193b).

Às figuras que representam a classe inferior parece caber a função dramática de repor a verdade, na presença do amo mentiroso, com a mesma técnica teatral: o aparte. São também elas que num primeiro momento das farsas apresentam personagens que só terão corpo mais tarde.

. as relações de família: mãe e filha, mulher e marido – é em *Farelos* e em *Índia* que a célula familiar pela primeira vez se representa no teatro de Vicente, e representa-se em desarmonia: o confronto directo de opiniões contrárias (mãe e filha) e a infidelidade conjugal (mulher e marido). Na primeira das farsas é de notar a ausência do homem/marido/pai, o que vai ser assunto na intriga de *Índia*.

Um outro factor, talvez o mais pertinente, que aproxima os dois autos é o momento em que surgem para divertimento das pessoas da corte: ambos parecem não ser de circunstância e, por isso, repetíveis. Se em *Índia* o espectáculo se pode de alguma maneira associar à chegada da armada de Tristão da Cunha, e só assim se pode entender o tempo da intriga, em *Farelos* não há nenhuma referência que hoje possa ser lida como circunstancial, o que confere ao auto a «honra» de ser o primeiro exemplo de teatro independente de qualquer outro pré-texto, de ser a festa do teatro que acontece «apenas» por / para ser teatro.

*Farelos* ou *Índia*? Das duas uma: *Farelos*.

Parece ser condição de farsa a representação do cómico: as situações, linguagens e personagens. Destas três componentes encontramos exemplos bem marcados no desenrolar da intriga de *Farelos*: situação – a serenata interrompida; linguagem – a praga da velha; personagem – Aires Rosado.

Sobre os materiais utilizados por Gil Vicente há notícia de cortinas noutros autos. A sua função é revelar presépios, ou os seus preparativos:

Sibila Cassandra:

*Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do nascimento.* 12b

Mofina Mendes:

*Em este passo se vai o Anjo Gabriel, e os anjos à sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina, e ajuntam-se os pastores pera o tempo do nascimento.* 22'

Uma hipótese de utilização de cortina em *Farelos*: conversa entre os dois moços é prólogo. Apariço abre cortina: começa a tratar a farsa dos amores do escudeiro como a didascália inicial conta. A velha fecha a cortina.

A acção decorre num dia: manhã, noite, madrugada, manhã.

*Os moços de esporas*: o auto começa com a proferição das palavras que dão, posteriormente, o nome à farsa. Dois moços de esporas perguntam quem tem farelos. Um em português, o outro em castelhano. Ao mesmo tempo? É possível, visto que a forma é de oitavas, e a primeira estrofe seria composta por nove versos. Apariço e Ordoño. As primeiras figuras em cena e em fala. De um encontro laboral (*a buscar farelos*) resulta a primeira situação de cómico: a conversa sobre personagens ausentes, os patrões. Depois de um pretexto que cria a verosimilhança para o diálogo (os sapatos amarelos de Ordoño causam, por metonímia, admiração em Apariço), os assalariados que, pelo que se depreende, se não encontram há já algum tempo, vão «pôr a vida em dia», falar do trabalho e de para quem trabalham. É a descrição do *escudeiro pobre* (Lemos, na *Índia*?) e do castelhano fanfarrão (Juan de Zamora, na *Índia*?). As descrições são feitas, uma, a do português, em resposta a perguntas directas do moço Ordoño (*Quién es tu amo di hermano?*), (*Con quién vive?*), (*De qué sirve?*), (*etc.*), e a outra, a do amo castelhano, por vontade própria, em desabafo.

*Vêm Apariço e Ordoño moços de esporas a buscar farelos e diz logo Apariço* 191c

. *Quem tem farelos?*

Ordoño . *Quién tiene farelos?*

Apariço . *Ordoño Ordoño espera-m'í  
oh fi' de puta roim*

*sapatos tens amarelos  
já não falas a ninguém.*

Ordoño . *Cómo te va compañero?*

Apariço . *S'eu moro c'um escudeiro  
como me pode a mi ir bem?*

Ordoño . *Quién es tu amo di hermano?*

Apariço . *É o demo que me tome  
morremos ambos de fome  
e de lazeira todo ano.*

Ordoño . *Con quién vive?*

Apariço . *Que sei eu  
vive assi per í pelado  
coma podengo escaldado.*

Ordoño . *De qué sirve?*

Apariço . *De sandeu*

*pentear e jejuar  
todo dia sem comer  
cantar e sempre tanger  
sospirar e bocijar  
sempre anda falando só  
faz ãas trovas tão frias  
tão sem graça tão vazias  
que é cousa pera haver dó*

*e presume d'embicado  
que com isto raivo eu  
três anos há que sam seu  
e nunca lhe vi cruzado  
mas segundo nós gastamos  
um tostão nos dura um mês.*

Ordoño . *Cuerpo de san qué coméis?*

Apariço . *Nem de pão não nos fartamos.*

Ordoño . *Y el caballo?*

Apariço . *Está na pele  
que lhe fura já a ossada  
não comemos quasi nada  
eu e o cavalo nem ele  
e se o visses brasonar  
e fingir mais d'esforçado  
e todo o dia aturado  
se lhe vai em se gabar*

*est'outro dia ali num beco  
deram-lhe tantas pancadas*

191d

*tantas tantas que aosadas.*  
Ordoño . *Y con qué?*  
Apariço . *C'um arrocho seco.*  
Ordoño . *Hi hi hi hi hi hi.*  
Apariço . *Folguei tanto.*  
Ordoño . *Y él callar.*  
Apariço . *E ele calar e levar  
assi assi má hora assi*

*vem alta noite de andar  
de dia sempre encerrado  
porque anda mal roupado  
não ousa de se mostrar  
vem tão ledo sus cear  
como se tivesse quê  
e eu não tenho que lhe dar  
nem ele tem que lhe eu dê*

*toma um pedaço de pão  
e um rabão engelhado  
e chanta nele bocado  
coma cão  
não sei como se mantém  
que não está debilitado.*  
Ordoño . *Bástale ser namorado  
en demás si le va bien.*  
Apariço . *Comendo ò demo a molher  
nem casada nem solteira  
nenhũa negra tripeira  
não no quer.*  
Ordoño . *Será escudero peço  
o desdichado.*  
Apariço . *Mas a poder de pelado  
dá em seco*

*todas querem que lhe dem  
e não curam de cantar  
sabe que quem tem que dar  
lhe vai bem  
querem mais um bô presente  
que tanger  
nem trovar nem escrever  
discretamente.*

Ordoño . *Y pues por qué estás con él?*  
Apariço . *Diz que m'há-de dar a el rei*

192a



*e tanto farei farei.*

Ordoño . *Déjalo reñiega dél  
y tal amo has de tener.*

Apariço . *Bofá não sei qual me tome  
sou já tão farto de fome  
coma outros de comer.*

Ordoño . *Poca gente desta es flanca  
pues el mío es repeor  
suéñase muy gran señor  
y no tiene media blanca  
júrote a Dios que es un cesto  
un badajo contrahecho  
galán mucho mal dispuesto  
sin descanso y sin provecho*

*habla en roncas picas dalles  
en guerras y desbaratos  
y se pelean allí dos gatos  
ahuirá montes y valles  
nunca viste tal buharro  
cuenta de los Anibales  
Cepiones Roçasvalles  
y no matará un jarro*

*apuéstote que un judío  
con una beca lo mate  
cuando allende fue el rebate  
nunca él entró en navío  
y cuando está en la posada  
quiere destruir la tierra  
siempre sospira por guerra  
y todo su hecho es nada*

*y presume allá en palacio  
de andar con damas el triste  
cuando se viste  
toma dos horas despacio  
y cuanto el cuitado lleva  
todo lo lleva alquilado  
y como si fuese comprado  
así se enleva*

*y también apaña palos  
como cualquier pecador  
y sobre ser él peor*

192b

*burla de buenos y malos.*  
 Apariço . *Par Deos roins amos temos*  
*tem o teu mula ou cavalo?*  
 Ordoño . *Mula seca como un palo*  
*alquílala y dahí comemos*  
  
*mas mi amo tiene un bien*  
*que aunque le quieran hurtar*  
*no ha y de qué sisar*  
*ni el triste no lo tien.*  
 Apariço . *É músico?*  
 Ordoño . *Muy de gana*  
*cuando hace alguna mueca*  
*canta como pata chueca*  
*otras veces como rana.*  
  
 Apariço . *Meu amo tange viola*  
*ũa voz tão requebrada.*  
 Ordoño . *Quiérome ir a la posada.*  
 Apariço . *É os farelos?*  
 Ordoño . *Paja sola.*

Das duas figuras iniciais da farsa, é Apariço quem vai estar mais em evidência. A figura de Ordoño vai-se esbatendo a partir do momento em que termina a sua função descritiva. Durante o resto da representação tem apenas uma fala (na «cena da serenata») que, aliás, foi suprimida na edição de 1586. Ainda assim, Aires Rosado pede a intervenção dos *moços* (no plural) no sentido de estes criarem condições propícias ao seu tanger, e não nos podemos esquecer que Apariço o convida a assistir ao resto do auto:

Apariço . *Mas vem comigo e verás*  
*meu amo como é pelado*  
*tão doce tão namorado*  
*tão doudo que pasmarás.*

O espectador recebe, durante o auto, informações ao mesmo tempo que o criado espanhol. O nome do escudeiro pobre é-lhes revelado no mesmo momento em resposta a Ordoño.

Ordoño . *Cómo ha nombre tu señor?*  
 Apariço . *Chama-se Aires Rosado*  
*eu chamo-lhe asno pelado*  
*quando me faz mais lavor.*  
 Ordoño . *Aires Rosado se llama?*

O nome parece causar espanto e dúvida no moço castelhano e Apariço certifica o colega de um modo que é hoje ilegível: não sabemos em posse de

quem está o objecto que o indica e o uso do deíctico é ruído na interpretação:

Apariço . *Neste seu livro o lerás  
escuta tu e verás  
as trovas que fez à dama.*

*O escudeiro*: muda-se de espaço, muda-se de personagem em fala; em *Farelos* parece evidente a mudança de espaços (ruas, casas, janela) e, no entanto, é impossível saber hoje como é que o espectador da primeira representação soube que já não se representava uma rua mas uma casa. Ao leitor basta atentar na rubrica:

*Anda Aires Rosado só passeando pola casa  
lendo no seu cancionero desta maneira*

Será que ao espectador bastava ouvir as palavras de Apariço: *Mas vem comigo e verás* e acompanhá-lo, como faz Ordoño?

Aires Rosado em casa. É o exemplo vivo que Apariço já apresentara: o escudeiro pobre e trovador. Os gestos e linguagem do escudeiro demonstram hábitos palacianos (lê no seu *cancioneiro*, objecto ainda em moda no século XVI que se prolongaria até mudar de forma e de dono no século XIX – o álbum da burguesa ou aristocrata).

Que livro é aquele? É o *cancioneiro* de Aires Rosado? Quem o tem? O espectador vê-o? É Aires Rosado quem diz *Cantiga d'Aires Rosado*? É possível que já seja da leitura que a didascália anunciou, pois trata-se de uma quadra em rima, forma que não é a das rubricas:

Escudeiro . *Cantiga d'Aires Rosado  
a sua dama  
e não diz como se chama  
de discreto namorado*

Esta figura de Aires Rosado vai tornar-se num tipo teatral. Outros autos de Vicente o vão exhibir: *Índia*, *Inês Pereira*, *Juíz da Beira*, *Almocreves*, exemplos de farsas. Aires Rosado faz a leitura de composições amorosas para diversas situações, que vão de *discreto namorado* a *estando mal com sua dama*, de omitir o nome da amada, como é do código cortês, a proferi-lo: *Senhora mana Isabel*; é, mais uma vez, o cómico a representar-se.

*senhora pois me lembrais  
não sejais desconhecida  
e dai ó demo esta vida  
que me dais*

192c

*ou me irei ali enforcar  
e vereis mau pesar de quem  
por vos querer grande bem*

*se foi matar.  
então lá no outro mundo  
veremos que conta dais  
da triste de minha vida  
que matais*

*Outra sua*

*pois amor me quer matar  
com dor tristura e cuidado  
eu me conto por finado  
e quero-me soterrar*

*fui tomar ãa pendença  
com ãa cruel seõora  
e agora  
acho que foi pestelença.  
chore quem quiser chorar  
saibam já que sam finado  
sem finar  
e quero ser soterrado*

*Outra sua estando mal com sua dama*

*senhora mana Isabel  
minha paixão e fadiga  
mando lá esse papel  
que vo-la diga*

*Volta*

*se quiser dizer verdade  
dir-vos-á tantas paixões  
que em sete corações  
não couberam a metade.  
estou co'a candea na mão  
senhora minha Isabel  
mando lá esse papel  
que vos diga esta paixão*

Uma outra actividade que parece estar ligada à condição de escudeiro é a de fazer acompanhar as suas trovas com música. O escudeiro vai preparar a serenata, como os instrumentos se afinam antes da execução de uma partitura: *Ré mi fá sol lá sol lá e fá lá mi ré ut*. Pode não se tratar apenas de um exercício de solfejo, mas ser indicação da música que acompanha os versos da cantiga *un día era un día*. É a única música escrita do teatro de Gil Vicente que chegou até nós.

É durante esta preparação que os moços chegam a casa do escudeiro, que se espanta da demora. Apariço revela-se cúmplice das aventuras nocturnas do patrão e a conversa sugere o *gosto* sexual. É uma antecipação do par criado-amo que mais tarde Molière vai pôr em cena nas figuras de Sganarelle e Dom Juan.

*Fala Aires Rosado com seu moço*

*Como tardaste Apariço?*

192d

Apariço . *E tanto tardei or'eu.*  
Escudeiro . *Apariço bem sei eu  
que te faz mal tanto viço.*  
Apariço (*passo*) . *E desd'ontem não comemos.*  
Escudeiro . *Vilão farto pé dormente.*  
Apariço . *Oh Ordoño como mente.*  
Ordoño . *Otro mi amo tenemos.*

*Canta o Escudeiro*

. *Ré mi fá sol lá sol lá.*  
Apariço . *Vês ali o que t'eu digo.*  
Escudeiro . *Que diabo falas tu?*  
(*canta*) *fá lá mi ré ut.*  
(*fala*) *não rosmees tu comigo*  
(*canta*) *un día era un día.*  
Apariço . *Oh Jesu que agastamento.*  
Escudeiro . *Dá-me cá esse estromento.*  
  
Apariço . *Oh que cousa tão vazia.*  
Escudeiro . *Agora que estou desposto  
irei tanger a minha dama.*  
Apariço . *Já ela estará na cama.*  
Escudeiro . *Pois entonces é o gosto.*

Nova mudança de espaço. Outro exterior, outra rua – a da casa onde vive Isabel.

*Tange e canta na rua à porta de sua dama Isabel e em começando a cantar Si dormis doncella, ladram os cães.*

A cantiga parece ter perdurado mais do que a farsa. Até ao século XX não há notícia de novas representações de *Farelos*. Mas, no século romântico, dois grandes compositores de *Lied* escreveram partituras para a cantiga: Robert Schumann em 1849 – «Und schläfst du, mein Mädchen», *Spanisches Liederspiel*, op. 74, n.º 2; e, em 1889-1890, Hugo Wolf no seu *Spanisches Liederbuch*, vol. IV, n.º 27.

É acidentada a serenata de Aires Rosado: constantemente interrompida por animais (cães, gatos e galos – vozes de actores? Tudo leva a crer que sim,

pois os versos rimam e contribuem para a forma de oitavas) e pelos apartes dos moços, à maneira de contraponto:

. *Hão hão hão hão.*  
Escudeiro . *Apariço mat'esses cães*  
*ou vai dá-lhe senhos pães.*  
Apariço . *E ele não tem meo pão.*

*Canta o Escudeiro*

. *Si dormís doncella*  
*despertad y abrid.*  
Apariço . *Oh diabo que t'eu dou*  
*que tão má cabeça tens*  
*não tem mais de dous vinténs*  
*que lhe hoje o cura emprestou.*

*Prossegue o Escudeiro a cantiga*

. *Que venida es la hora*  
*si queréis partir.*  
Apariço . *Má partida venha por ti*  
*e o cavalo suar.*  
Ordoño . *Y no tienes qué le dar.*  
Apariço . *Não tem um maravedi.*

193a

*Prossegue o Escudeiro a cantiga*

. *Si estáis descalza.*  
Apariço . *Eu má hora estou descalço.*  
Escudeiro (*canta*) . *Não cureis de vos calçar.*  
Apariço . *Nem tu não tens que me dar*  
*arrenego do teu paço.*

*Prossegue a cantiga*

Escudeiro . *Que muchas agoas*  
*tenéis de pasar.*  
Apariço . *Nanj'eu quant'a em teu poder.*  
Escudeiro . *Ora andar.*  
Apariço . *Antes de muito*  
*pois não espero outro fruto*  
*caminhar.*

*Prossegue a cantiga*

Escudeiro . *Agoas d'Alquebir*  
*que venida es la hora*  
*si queréis partir*

A estratégia funciona e Isabel vem à janela, talvez à vista de Aires Rosado, mas penso que a assistência a não vê. O engenho de Gil Vicente atinge neste passo efeitos de grande e boa teatralidade:

*Aqui lhe fala a moça da janela tão passo que ninguém a ouve e polas palavras que ele responde se pode conjecturar o que lhe ela diz*

*Senhora não vos ouço bem  
oh que vos faço eu aqui  
quê senhora? eles a mi  
não hei medo de ninguém.  
olhai senhora Isabel  
inda que tragam charrua  
eu só lhes terei a rua  
com ãa espada de papel*

*que são que são reboarias  
e mais rides-vos de mi  
eu por que m'hei-d'ir daqui?  
faço-vos descortesias.  
mana Isabel ouvis  
eu que defamo de vós  
oh pesar nunca de Deos  
vós tendes-me em dous ceitis*

*não sabeis que me digais  
sabeis que bem vos entendo  
inda me não arrependo  
com quanto mal me queirais.  
há í mais que me perder  
pera que são tais prefias  
bem dizeis porém meus dias  
nisto hão-de fenecer.*

193b

Aparição (passo) . *Dou-t'ò demo essa cabeça  
não tem siso por um nabo.*

Escudeiro . *Senhora isso do cabo  
me dizei ante que esqueça.  
mais resguardado está aqui  
o meu grande amor fervente  
que tendes um pé dormente  
oh que grã bem pera mi*

*hi hi hi de que me rio?  
rio-me de mil cousinhas  
não já vossas se não minhas.*

Aparição . *Olhai aquele desvario.*

Cães . *Hão hão hão hão.*  
 Escudeiro . *Não ouço com a cainçada  
 rapaz dá-lhe ùa pedrada  
 ou fart'-os eramá de pão.*

Aparição . *Co as pedras os ajude Deos.*  
 Cães . *Hão hão hão hão.*  
 Escudeiro . *Pesar não de Deos c'os cães  
 rapazes não lhes dais vós?  
 senhora não ouço nada  
 dou-me ò demo que me leve.*

Aparição . *Toda esta pedra é tão leve  
 tomai lá esta seixada.*

Cães . *Hã hã hã hã.*  
 Aparição . *Perdoai-me vós senhor.*  
 Escudeiro . *Ora o fizeste peor  
 ah pesar de minha mãe  
 não vos vades Isabel  
 está vossa mercê í?  
 nunca tal mofina vi  
 de cães que sam cruel  
 não há cousa que mais m'agaste  
 que cães e gatos também.*

Gatos . *Meao meao.*  
 Escudeiro . *Oh que bem  
 quant'agora m'aviaste.  
 falai senhora a esses gatos  
 e não sejais tão sofrida  
 que antes queria a vida  
 toda com'esta de ratos  
 já tornais ao defamar  
 quem é o que fala nisso?  
 senhora sabeí que é um riso  
 quanto podeis sospeitar  
 que tenham olhos e molhos  
 vós andais pera me ferir  
 eu ando pera vos servir  
 mana meus olhos*

193c

A fala de Aires Rosado vem trazer à memória do espectador a descrição que Aparição tinha feito do amo. Desta vez é em processo de auto-caracterização e contrária à realidade da ficção: é escudeiro privado do rei, é fidalgo de linhagem, frequenta o paço, é tão rico que dispensa o dote, etc. Como na serenata, o moço é contraponto e desengano:



*vós andais pera me matar  
mana Isabel olhai  
que o saiba vosso pai  
e vossa mãe hão-de folgar  
porque um escudeiro privado.*

Apariço . *Mas pelado.*  
Escudeiro . *Como eu sou  
e de parte meu avô  
sou fidalgo afidalgado*

*já privança com el rei  
a quem outrem vê nem fala.*  
Apariço . *Deitam-no fora da sala.*  
Escudeiro . *Senhora com vosso pai falarei  
lá depois d'acrecentado  
não quero que me dem nada.*

Apariço . *Oh como será aviada  
e seu pai encaminhado.*  
Escudeiro . *Que tendes que não tendes  
tenho mais tapeçaria  
cavalos na estrebaria  
que não há na corte tais.  
vossa camilha dobrada  
não tendes em que vos acupar  
senão somente em fiar  
aljofre já d'enfadada.*

Apariço . *Oh Jesu que mau ladrão  
quer enganar a coitada.*  
Escudeiro . *Ide ver se está acordada  
que estas velhas pragas são.*

193d

A noite avança. É meia noite e o cantar do galo é circunstância para novo cantar, *cantan los gallos*. E para novo resmungar: Apariço tem fome, ainda não comeu.

Galos . *Cacarácá cacarácá.*  
Escudeiro . *Mea noite deve ser.*  
Apariço . *Já fora rezão comer  
pois os galos cantam já.*

*Escudeiro cantando*

*. Cantan los gallos  
yo no me duermo  
ni tengo sueño*

*(fala) Como? vossa mãe vem cá  
cá à rua? pera quê?  
não me dá por minha fé  
venha que aqui m'achará.*

Nova personagem. A *velha*. Pode ser a primeira personagem feminina do teatro de Gil Vicente. É uma figura que vai reaparecer em muitas das suas farsas e alegorias. As primeiras, e são muitas, palavras que diz são pragas. Pode ser uma situação de cómico provocada pela homonímia. Aires chamara praga à velha (*que estas velhas pragas são*). Esta roga-lhe uma praga. A praga é uma das formas paraliterárias provenientes da tradição oral. Gil Vicente recorre por vezes à inclusão nos seus autos de formas correntes na época, como sejam *prantos, lamentações, testamentos, disparates, provérbios*, etc. Nesta praga os ritmos binário e ternário são de tal maneira intensos que absorvem qualquer significado e entra-se em pleno domínio do pulsional. Do mesmo local, a janela, a mãe, ao contrário de Isabel, ouve-se e bem:

*Velha . Rogo à virgem Maria  
que quem me faz erguer da cama  
que má cama e má dama  
e má lama negra e fria.  
má mazela e má courela  
mau regato e mau ribeiro  
mau silvado e mau outeiro  
má carreira e má portela  
  
mau cortiço e mau somiço  
maus lobos e maus lagartos  
nunca de pão sejam fartos  
mau criado mau serviço.  
má montanha má companha  
má jornada má pousada  
má achada má entrada  
má aranha má façanha  
  
mé escrença má doença  
má doairo má fadairo  
mau vigairo mau trintairo  
má demanda má sentença.  
mau amigo e mau abrigo  
mau vinho e mau vezinho  
mau meirinho e mau caminho  
mau trigo e mau castigo  
  
irá de monte e de fonte*

*irá de serpe e de drago  
perigo de dia aziago  
em rio de monte a monte.  
má morte má corte má sorte  
má dado má fado má prado  
mau criado mau mandado  
mau conforto te conforto*

194a

*rogo às dores de Deos  
que má caída lhe caia  
e má saída lhe saia  
trama lhe venha dos céos.  
Jesu que escuro que faz  
oh martere sam Sadorninho  
que má rua e que má caminho  
cego seja quem m'isto faz*

*ui amara percurdida  
Jesu a que m'eu encandeo  
esta praga donde veo  
Deos lhe apare negra vida.*

O escudeiro parece ignorar a presença da velha e continua a serenata com uma cantiga que aparece também na *Romagem de Agravados*, na *Lusitânia* e nos *Físicos: Por mayo era por mayo*. A velha emite um juízo crítico em relação à arte do escudeiro que o não favorece:

#### *Canta o Escudeiro*

*. Por mayo era por mayo.  
Velha . Ui ui ui e que mau lavor  
quem é este rousinol  
picanço ou papagaio.*

*que má hora começaram  
os que má saída lhe saia  
i eramá cantar à praia  
más fadas que vos fadaram*

A opinião era geral. Já Aparição achava difícil de suportar o tanger do amo: *faz ãas trovas tão frias / tão sem graça tão vazias / que é cousa pera haver dó* (191c).

A velha termina desejando que o escudeiro parta com a maldição que se abatera sobre aqueles que desrespeitaram a lei de Moisés, e roga ainda mais pragas. A explosão de palavras da velha é entrecortada pelo cantar do escudeiro que, fazendo lembrar a técnica de *leixa-pren*, adequa a sua cantiga à situação.

*a maldição de Madorra  
de Bitão e d'Abirão  
e de minha maldição  
oh santa Maria m'acorra.*

*Escudeiro cantando*

*. Apartar-me-ão de vós  
garrido amor.  
Velha . Má partida má apartada  
mau caminho má estrada  
má lavor te faça Deos.*

*Escudeiro cantando*

*. Eu amei ãa senhora  
de todo meu coração  
quis Deos e minha ventura  
que não ma querem dar não  
garrido amor.  
Velha . Má cainça que te coma  
mau quebranto te quebrante  
e mau lobo que t'espante  
toma duas figas toma  
nunca a tu hás-de levar  
para bargante rascão  
que não te fartas de pão  
e queres musiquiar.*

194b

*Prossegue o Escudeiro a cantiga*

*. Não me vos querem dare  
ir-m'-ei a terras ajenas  
a chorar meu pesare  
garrido amor.  
Velha . Vai-t'ò demo com sa mãe  
e dormirá a vezinhança  
ò demo dou eu de ti a criança  
e esse te cá aportou.  
Aparição . Dizei-lhe que vá comer  
que não comeu hoje bocado.  
Velha . Vai comer homem coitado  
e dá ò demo o tanger  
  
e de mais se não tens pão  
que má hora começaste*

*aprenderas a alfaiate  
ou sequer a tecelão.*

Aires Rosado despede-se a cantar.

*Prossegue a cantiga*

Escudeiro . *Já vedes minha partida  
os meus olhos já se vão  
se se parte minha vida  
cá me fica o coração.*

*Vai-se o Escudeiro e fica a Velha dizendo à filha.*

Talvez novo espaço – o interior da casa. O diálogo é testemunho do já então existente conflito de gerações reflectido na questão da educação feminina. As convenções sociais de respeitabilidade foram postas em causa por Isabel, que não se importa com o que os vizinhos possam pensar. A mãe indica vários trabalhos femininos a que a filha se poderia dedicar: a costura, o tecer, o fiar. Isabel rejeita-os e prefere a ociosidade, prefere tratar de si, preparar-se para ser namorada. A conversa dura até de manhã, até ser tempo de comer.

*. Isabel tu fazes isto  
tudo isto sai de ti  
Isabel guar-te de mi  
que tu tens a culpa disto.*

Isabel . *Pois si. eu o fui chamar.*

Velha . *Ai Maria Maria rabeja.*

Isabel . *Trama a quem o deseja  
nem espera desejar.*

Velha . *Que dirá a vezinhança  
dize má mulher sem siso.*

Isabel . *Que tenho eu de ver co'isso?*

Velha . *Como tens tão má criança.*

Isabel . *Algum demo valho eu  
e algum demo mereço  
e algum demo pareço  
pois que cantam polo meu*

194c

*vós quereis que me despeje  
vós quereis que tenha modos  
que pareça bem a todos  
e ninguém não me deseje  
vós quereis que mate a gente  
de fermosa e avisada  
quereis que não fale nada  
nem ninguém em mi atente*

*quereis que creça e que viva  
e não deseje marido  
quereis que reine Copido  
e eu seja sempre esquiva  
quereis que seja discreta  
e que não saiba d'amores  
quereis que sinta primores  
mui guardada e mui secreta.*

Velha . *Tomade-a lá ui Isabel  
quem te deu tamanho bico  
rostinho de cerolico  
és tu moça ou bacharel?  
não deprendeste tu assi  
o verbo d'anima Christe  
que tantas vezes ouviste.*

Isabel . *Isso não é pera mi.*

Velha . *E pois quê?*

Isabel . *Eu vo-lo direi  
ir ameúde ao espelho  
e poer do branco e vermelho  
e outras cousas que eu sei  
pentear curar de mi  
e poer a ceja em dereito  
e morder por meu proveito  
estes beicinhos assi*

*ensinar-me a passear  
pera quando for casada  
não digam que fui criada  
em cima d'algum tear  
saber sentir um recado  
e responder emproviso  
e saber fingir um riso  
falso e bem dissimulado.*

194d

Velha . *E o lavrar Isabel?*

Isabel . *Faz a moça mui mal feita  
corcovada contrafeita  
de feição de meo anel  
e faz muito mau carão  
e mau costume d'olhar.*

Velha . *Ui pois geita-te ao fiar  
estopa ou linho ou algodão*

*ou tecer se vem à mão.*

Isabel . *Isso é pior que lavar.*

Velha . *Enjeitas tu o fiar.*

Isabel . *Que não hei-de fiar não  
eu sou filha de moleira  
em roca me falais vós?  
ora assi me salve Deos  
que tendes forte cenreira.*

Velha . *Aprende logo a tecer  
então bolir c' o fiado.*

Isabel . *Achais outro mais honrado  
ofício pera eu saber  
tecedeira viu alguém  
que não fosse boliçosa  
cantadeira presuntuosa  
e não tem nunca vintém*

*e quando lhe quebra o fio  
renega coma beleguim  
mãe deixai-me vós a mim  
vereis como me atavio.  
isto vai sendo de dia  
eu quero mãe almoçar.*

Velha . *Eu te farei amassar.*

Isabel . *Essa é outra fantasia.*

*E com isto se recolhem e fenece esta primeira farsa.*

Na maior parte dos casos, os nomes próprios são desprovidos de significação motivada. Não são mais do que defécticos. Mas, nas artes, o nome da personagem pode ser determinante na feitura de um objecto. O teatro e a literatura são as artes com palavras que mais recorrem a esse tipo de significação: *Mamma, Pappa, Big daddy*, etc., são nomes frequentes de personagens da literatura e do teatro norte-americanos. Em Portugal, uma personagem que se chame *Zé Povinho* está à partida identificada com uma concepção de tipo. Outro exemplo mais claro será o nome das personagens nas óperas atribuídas a António José da Silva (*Sevadilha*, por exemplo, remete para uma identificação *a priori* do que a personagem vai ser – uma brincadeira de carnaval – ou representar). É este o processo mais comum utilizado na construção de alegorias. No teatro de Vicente não é por acaso que as personagens do *Auto da Feira* têm os nomes que têm: *Mercúrio*, deus do comércio e da ladroagem, *Roma* como alegoria do papado, etc.. É possível que nas farsas, cujo objectivo primordial parece ser o de fazer rir e divertir actores e espectadores, alguns nomes de personagens não tivessem sido escolhidos sem motivação aparente. Não se pode, nem se pretende mais do que formular hipóteses. O que pode ser um bom exercício de leitura se se tiver consciência de que se está a especular.

No que diz respeito a *Farelos* parecem ser significativos os nomes *Apariço*, *Ordoño* e *Aires*.

*Apariço*: No *Dicionário* de Figueiredo (1899) aparece registado como sinónimo de Abril.

*Ordoño*: Nome formado a partir da raiz *Ordo* que, em português, é sinónimo de «cevada» (*Dicionários* de Figueiredo e de Moraes). Em castelhano a palavra existe ainda hoje em 1988 conotada com a actividade de preparação do trigo (Abril/Maio).

*Aires*: Por metátase pode ser nome grego do deus romano *Marte* que, no sistema do Zodíaco, corresponde ao signo do Carneiro (Março/Abril). No teatro de Vicente são muitas as referências astronómicas e astrológicas, como Augusta Faria Gersão Ventura demonstrou em 1937.

Podemos estar a lidar com materiais que são hoje obscuros e de difícil, se não impossível, leitura, mas que já foram claríssimos na História. Contudo, as coincidências são muitas e apontam para o início do Verão como tempo da primeira representação projectada para *Farelos*. É evidente que os *moços* da farsa só podem sair *a buscar farelos* na estação em que estes se encontram no mercado. Não são um produto de todo o ano. No *Livro de Horas* de D. Manuel os fólhos 9 e 11, referentes aos meses de Abril e Maio, apresentam iluminuras que representam o namoro, com o homem que tange alaúde, e cenas da azáfama do pós-ceifa. A cantiga *Por Maio era por Maio* faria sentido pleno. O tempo da representação coincide com o tempo representado, processo aproveitado e trabalhado por Vicente com frequência, nomeadamente nos autos de circunstância: no Natal representa-se o Natal (*Pastoril castelhano*), no dia de Reis a Epifania (*Reis*), na partida para a conquista a exaltação da



Cruzada (*Exortação da guerra*), na entrada da cidade a divisa da cidade (*Devisa*), etc.

*Farelos* é uma farsa, das poucas de Vicente, com a inovação de uma possível integração num repertório, utilizável em mais do que um momento (a didascália inicial dá conta disso) visto não existirem elementos textuais que a circunscrevam a um público e a uma data específicos, realidade rara na obra do autor. De como foi o auto pouco se sabe e o único material com o qual se pode trabalhar é a literatura. Só uma leitura exaustiva dos textos que até nós chegaram poderá contribuir para o conhecimento do que foi a arte teatral na primeira metade do século XVI.



As citações dos autos de Gil Vicente, bem como a transcrição de *Farelos*, são feitas da edição fac-similada da *Copilaçam* de 1562, editada pela Biblioteca Nacional em 1928; os números e letras que se encontram na margem direita do texto transcrito, ou em texto citado, entre parêntesis, indicam os fólhos e colunas.

## Referências

- 1938 Ernesto de Campos de Andrada  
*Quem tem farelos? por Gil Vicente*  
Lisboa: Textos Literários  
1973 reedição  
Lisboa: Seara Nova
- 1919 Anselmo Braamcamp Freire  
*Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*  
Porto  
1944 segunda edição  
Lisboa: Ocidente
- 1987 Osório Mateus  
*Cinco Autos de Vicente - práticas de reconhecimento*  
tese de doutoramento  
Lisboa: Universidade de Lisboa
- 1912 Jacinto Inácio de Brito Rebelo  
*Gil Vicente. 1470(?) - 1540(?)*  
Lisboa: Ferin
- 1937 Augusta Faria Gersão Ventura  
*Estudos Vicentinos I. Astronomia-Astrologia*  
Coimbra: Biblos