

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 cancioneiro 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

192d

Como tardaste Apariço?
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 tendais
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 percutida
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
pára 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 esquivada
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 dependeste 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*. E 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