

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Maria João Brilhante
FLORESTA

Quimera

LISBOA 1992 | e-book 2005

Comédia chamada Floresta d'enganos. Foi representada ao muito alto e poderoso rei dom João o terceiro deste nome na sua cidade de Évora. Era do Senhor de 1536 anos.

Figuras dela:

Um Filósofo com um parvo atado ao pé, um Mercador, um homem em trajos de viúva, com ãa mocinha, Cupido, Apolo, rei Telebano, Grata Célia Princesa, Doutor Justiça Maior, ãa velha, um pastor, um Duque pelegrino, um Príncipe, a ventura pelegrina com outros três pelegrinos.

Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente (1562: 114-122)

A representação de *Floresta* teve lugar em 1536, em Évora, no paço, em honra do pequeno príncipe Manuel (Vasconcelos 1923, 1949: 576). Nada mais se sabe das circunstâncias em que decorreu e só no prólogo encontramos referência ao público que terá assistido: *gente cortesana e las muchachas que aquí están*. Trata-se do último auto de Vicente que, por essa altura, estaria preparando a edição completa da sua obra, a pedido de D. João III. Os textos dos autos andavam dispersos e em cópias várias. A morte, ocorrida pouco tempo depois, vai deixar incompleta a recolha e o trabalho de inscrição do que fora a acção teatral correspondente a cada auto e que só Vicente saberia restaurar.

O nome do auto, dito três vezes, designa o local que a cena representa por momentos, mas é também metáfora para dizer que a acção consiste numa série de enganos.

São dezoito as figuras do auto e podem ser catorze os actores em cena. Vicente podia ter feito três figuras – o Filósofo, o Mercador e o Doutor Justiça Maior – que nunca contracenam, ou nenhuma delas, devido à sua idade avançada. Terá falecido nesse mesmo ano (Braamcamp Freire 1919, 1944: 316-317, 319), ou quatro anos depois (Vasconcelos 1923, 1949: 576), com mais de sessenta anos. A figura que melhor parece convir-lhe é a do Doutor, em relação à qual o texto refere a idade de sessenta e seis anos.

Como noutros autos de Vicente, o público conhece o argumento desde o início. Aqui, e à semelhança de *Lusitânia*, é em prosa, e não faz referência ao episódio do Doutor disfarçado de negra a amassar. Retoma-se o verso para dar conta do acordar do Parvo e anunciar a entrada do Mercador, herói do primeiro quadro.

Três episódios compõem o auto: o do Mercador enganado por um escudeiro, o dos amores e enganos de Cupido e Grata Célia, o do Doutor enganado por uma moça. A organização do texto em partes é contudo outra: o episódio dos amores de Cupido e Grata Célia é constituído por duas partes cortadas pelo episódio do Doutor Justiça Maior. Há, pois, um desfasamento entre o argumento e o que mostra a representação. A leitura deixa entrever a dinâmica do teatro: os episódios de farsa com figuras do povo ou da burguesia são em português e pontuam a acção dos amores de Cupido e Grata

Célia anunciada como principal, que decorre na floresta. Estas personagens nobres e da mitologia falam o castelhano das comédias (cf. *Viúvo, Rubena, Devisa* entre outros autos), marcado por inúmeros lusismos (*isientes* 114d20, *lembreos* 121d16), e transmitem os valores do público destinatário, a corte em 1536.

A eficácia teatral dos dois idiomas usados, para além da convenção, consiste em criar um contraponto, em ritmar, e é o episódio do Doutor, ao usar o castelhano e o português em simultâneo, que ilustra a técnica de construção do auto. A recepção deste não terá sido afectada pela mistura de idiomas, realidade que a corte conhecia e praticava, falando a rainha Catarina o castelhano.

A ligação entre episódios não se faz sempre da mesma maneira. Por duas vezes uma personagem (Filósofo e Mercador) anuncia a entrada de outra que vai ser enganada (Mercador e Cupido), mas o episódio que corta a aventura amorosa de Cupido em duas partes segue procedimento diferente: quem assistiu à representação de 1536 não podia saber que o Doutor iria ser enganado pela Moça. Não lhe foi contado no argumento, nem anunciado por outra personagem. A surpresa terá reforçado a eficácia do quadro na economia da acção teatral. Percebe-se como a justaposição de episódios vai ilustrando o tema geral do engano. Os artifícios utilizados – disfarces, passes mágicos – preparam o espectador para a vitória da verdade nas relações humanas, em particular no amor, de que trata o quadro final. Saraiva (1942, 1981: 75, 103) fala de incoerência das cenas e particularmente da sua sucessão e justifica a utilização de resumos feitos por figurantes com a necessidade de *abarcар espaços grandes de tempo e acontecimentos que se engendram uns aos outros*. Não existe, de facto, uma estruturação segundo uma lógica temporal aristotélica. O auto articula episódios e liga-os ao tema geral, por vezes através de alusões inscritas no discurso das personagens e que a representação se encarrega de explicitar. A ilegibilidade, hoje, pode dever-se ao facto de dispormos de textos que perderam a memória da acção teatral e de operarmos com uma lógica que os autos de Vicente não conheceram.

A história da sua classificação é complicada. A este auto, o argumento chama comédia e o Filósofo anuncia *una fiesta de alegría*. Révah (1951: 32) considera que os autos de Vicente se podem arrumar em três grupos: farsas e comédias alegóricas, farsas não alegóricas e comédias romanescas. Em *Floresta*, o casamento de Grata Célia recupera o tema romanesco das novelas de cavalaria e um conjunto de motivos que o explicitam: o amor idealizado, a nobreza de sentimentos das personagens acompanhando a qualidade do seu nascimento, a hostilidade dos cenários naturais, as provações dos heróis.

Para Saraiva (1942, 1981: 75), *Floresta* é teatro alegórico porque existe expressão visual de comparações e imagens (a Ventura personificada). Todavia, o modelo da farsa aproxima dois dos episódios deste auto de outros idênticos em *India, Inês e Velho da Horta*. Saraiva acrescenta que não se constroem situações, mas se assiste a um desfile de tipos fazendo os seus

números. Pode não ser bem assim, como mostram a comparação com *Frágua e Romagem* e a leitura atenta da teia de alusões entre episódios e figuras (Telebano é referido no episódio do Mercador, por exemplo). Nemésio (1941: 47) propõe outra classificação: género nobre e género vulgar. Mas sabemos que são em maior número as convenções que intervêm nos autos de Vicente: por exemplo, como o espaço de representação, o momento ou fim a que o auto se destina (Natal, festa na corte) são também condicionantes. Em *Floresta*, Vicente utiliza o verso de sete sílabas (redondilha maior) e a estrofe mais frequente é a de dez versos. Como noutros autos, encontram-se irregularidades que podem ser devidas a erros de cópia. A rima, por vezes assonante (cf. 118c31, 118c32, 118c34), ajuda a entender a unidade de cada estrofe.

Entra logo o Filósofo com o parvo atado ao pé e diz:

114a

*. Asegún siento mis males
al discreto singular
gran pena le es conversar
con los necios perenales
sin lo poder escusar.
los muy antiguos romanos
comenzando a ser tiranos
porque Roma se ofendía
yo por mi filosofía
les di consejos muy sanos*

*y porque la reprensión
a todos es enojosa
me vi en grande pasión
y me echaron en prisión
en cárcel muy tenebrosa.
no bastó, mas en después
daquesto que oído habéis
sólo por esto que digo
ataron ansí conmigo
este bobo que aquí veis*

A acção começa com a entrada de dois homens, um dos quais vem atado ao pé do outro. Este último dirige-se ao público para se queixar do sofrimento dos que, sendo como ele singulares, têm de conversar com néscios. Fica o espectador também a saber que se trata de um filósofo, conselheiro dos antigos romanos. O discurso que introduz esta figura, e até se referir a presença de outro corpo (*este bobo que aquí veis*), pouco permite saber do que foi visto em 1536. *Bobo* pode sugerir práticas que o diálogo deixa entrever (desconversar ou disparatar a partir do discurso do Filósofo, tomar posturas inconvenientes ou acompanhar, mimando, o que aquele vai dizendo,

provocar através de uma canção sem sentido sobre uma padeira). É comum considerar-se que estas figuras representam as duas facetas do homem: a loucura e o bom senso. É possível entender o auto como a ilustração de um provérbio, procedimento criativo característico da farsa, neste caso: «De sábio e de louco todos temos um pouco». Vicente experimenta aqui desdobrar em dois corpos a figura mista do parvo que diz coisas acertadas e que lembra, em *Mofina*, a do frade que disparata em tom sentencioso. Não é o único auto com parvo produzido por Vicente e percebe-se qual pode ser o seu rendimento na acção teatral (cf. Camões 1992: 15).

Parvo . *Mi amo aquí hablaré yo
y cuando en casa estuviéredes
hablá cuanto vos quisiéredes
que nunca os diré de no
aunque quebréis las paredes.*

Filósofo . *Habla por ver que dirás
oh quién no sintiese más
de lo malo ni de lo bueno
de lo suyo y de lo ajeno
de cuanto tú sentirás.*

A acção do prólogo constrói-se a partir da alternância entre o discurso do Filósofo dirigido a *esta gente cortesana* e o diálogo que mantém com o Parvo que lhe chama amo. Apesar disso, as interrupções do néscio mostram que tem poder (*aquí hablaré yo*), não só por funcionar como alegoria do castigo que pesa sobre o Filósofo, atormentando-o com os seus dislates, mas também porque dele depende o acesso do Filósofo ao discurso. Uma alusão astrológica à influência da lua sobre as duas figuras vem dar uma dimensão cósmica à aventura individual, ao mesmo tempo que revela saberes correntes decifráveis pelo público de quinhentos e preocupações quanto à interpretação dos sinais emitidos pela natureza.

A razão que trouxe o Filósofo *aquí* (veja-se a frequência com que este deítico surge e a sua funcionalidade na criação do espaço e do tempo da acção teatral) reside no facto de poder constituir exemplo para os que o escutam. Deu conselhos aos tiranos (a palavra surgirá de novo pela voz do Mercador, mas com sentido moralizante) e foi lançado na prisão para, em seguida, ser atado ao bobo que até à morte o acompanhará. Vicente desloca para a antiga Roma o exemplo de injustiça de que o Filósofo foi alvo e, apesar do lapso temporal, obriga a uma comparação entre o passado e o presente. É possível encontrar nova referência à injustiça no discurso do rei Teiebano, mas aí atribuída a um reino imaginário. Formas de evitar o desagrado de quem encomenda festas com teatro na corte? O caso do Filósofo é inexplicável à luz do bom senso; talvez se deva a uma causa absurda como seja a recusa de casar-se com medo de lhe caber em sorte uma mulher idiota.

*. Veis que hago penitencia
desta suerte sin pecar
y es tanta mi paciencia
siendo tal la penitencia
que no me quiero ausentar
porque la obediencia amigo
las virtudes son sus puentes
en tu hablar no te isientes
porque te vas del abrigo
al peligro que no sientes*

*aunque el daño sea profano
ésta toma por tu guía
que yo tengo al Coleo Romano
aunque me fue inhumano
obediencia todavía.
y encuancto la compañía
que la fortuna me dio
duerme anunciaré yo
una fiesta de alegría
que de nuevo se inventó.*

O Filósofo atribui-se uma *embajada* que parece ser beneficiada pelo sono do Parvo. Quando este adormece, o discurso do Filósofo perde o registo lamentativo e recupera o registo sentencioso e o propósito moralizante.

*porque cualquiera pasión
asegún veo y entiendo
que se siente con razón
ni velando ni dormiendo
se consuela el corazón*

Trata-se de mostrar o seu exemplo de obediência e de virtude apesar da injustiça de que foi alvo. Aconselha prudência contra a tirania. Alusão ao perigo de falar quando a censura em Portugal é já uma realidade?

*y pues me tiene dejado
del autor diré el intento
y por ir más declarado
será en prosa el argumento.
pero señores os pido
que tengáis todo encubierto
en vuestro seno escondido
porque no sepa Copido
que descubro su secreto.*

Anunciar, em 1536, a recém inventada *fiesta de alegría*, dar a conhecer o argumento e a intenção do autor parecem vir por acréscimo e não constituir a acção principal da personagem. No entanto, é de crer que parte do público soubesse reconhecer o momento como uma unidade informativa no interior da acção teatral. O discurso do Filósofo estabelece um pacto com o público ao pedir-lhe que esconda no seu seio o segredo de Cupido que a acção vai revelar. O carácter alegórico dos amores de Cupido e Grata Célia, a metáfora da floresta de enganos onde essa acção decorre e as convenções que chama (língua, códigos amoroso e romanesco) permitem aproximar ficção e sonho à semelhança do que se passa com *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare.

La comedia siguiente, altos y famosos señores, su nombre es Floresta d'engaños y el primero engaño es que un pobre escudero engañó un mercader en figura de mujer veuda. El segundo engaño será que siendo Copido enamorado de la princesa Grata Celia la cual era hija del rey Telebano, rey de Tesalia, por lo cual siendo Grata Celia hija deste rey y señora de la más excelencia y estremada hermosura del mundo, no pudiendo Copido haber con ella lugar solitario, ni tiempo oportuno, descanso de su angustiada vida, determinó de engañar al dios Apolo, por que el dios Apolo engañase al rey Telebano. Y el rey Telebano engañado del dios Apolo llevó Grata Celia engañada a la sierra Minea, adonde con grande angustia su padre la dejó desterrada y presa y cuando Copido hubo alcanzado y hecho su engaño descendió del cielo a la tierra donde presa estaba y fue della engañado dos veces y ella casada con el príncipe de la gran Grecia.

Foi já dito que o argumento enumerando os jogos de engano entre personagens é em prosa: trata-se de uma excepção que se auto-justifica por ir *más declarado*. De facto, o efeito produzido na acção teatral excede o afirmado propósito de clareza. O corte rítmico obtido graças à passagem da redondilha maior para a prosa representa um fingimento quanto à natureza desta nova acção: anunciar as aventuras que se seguirão parece não caber no discurso reflexivo e moralizante do Filósofo. Daí que a enumeração seja precipitada, repetitiva, revelando a estrutura encadeada do auto, os lugares em que decorre, as motivações das personagens. O episódio mais divertido do auto é omitido neste relato. Pelo contrário, aos amores de Cupido dá o Filósofo grande relevo. Por respeitarem ao universo das divindades todo poderosas? Por corresponderem ao gosto do público cortesão leitor de novelas de cavalaria? Por evidenciarem a vitória da verdade e do amor ideal contra a manha, astúcia do pequeno mundo dos homens?

O prólogo trabalha o binómio encobrir/descobrir anunciando a própria dinâmica da representação: engano/desengano. A ligação entre a história do Filósofo e as aventuras subsequentes parece ténue do ponto de vista temático. Contudo, faz-se desde o prólogo alusão aos inconvenientes da paixão, à necessidade de obediência, à situação de penitência, motivos reencontrados

no decurso da acção. Por outro lado, o processo de montagem dos episódios permite que certas conclusões moralizantes remetam para a aventura vaga e intemporal do Filósofo (veja-se o final do episódio do Mercador).

Sai-se o Filósofo e entra o Mercador:

*. Determino de fazer
minhas casas muito bem
porque quem dinheiro tem
fará tudo o que quiser.
bem contados
tenho vinte mil cruzados
ganhados d'onzenas tais
com esses pobres misteirais
que estavam necessitados*

Quando o Mercador aparece, a representação passa a ser em português. Através do ditado que fala da sua principal preocupação – o dinheiro – Vicente sublinha os primeiros traços da personagem: a ganância, a exploração, a riqueza. Percebe-se que não é personagem nobre e pode ser reconhecível não só pelo seu discurso mas por tiques da profissão e por indumentária de burguês de quinhentos.

*e parece-me agora
que vejo desta janela
vir per cá ãa senhora
e segundo o ar de fora
viúva me parece ela.*

115b

Moça *. Hou da pousada.
senhor ãa dona honrada
está aqui pera vos falar.*

Mercador *. Entre cá s'ela mandar
que eu nam faço agora nada.*

É também ele que introduz a figura com a qual vai contracenar. Vê-la bastava para distinguir idade, condição e estado (vem vestida de negro), mas o espectador pode começar por não a ver. A cena exige uma janela que funcione talvez como fronteira entre a acção que decorre dentro de casa do Mercador e a que se passa fora entre o escudeiro disfarçado e a Moça. Como convém a uma dona honrada e com certo estatuto social, não é ela que se anuncia: traz criada. O Mercador refere a sua disponibilidade para receber a senhora. Não está a trabalhar, o que constitui mais um traço na sua caracterização.

As figuras que chegam conversam na rua e é da convenção que o Mercador não as escute. Hão-de estar afastadas e falando noutra tom.

Viúva . *Olha cá mexeriqueirinha
nam me descubras tu a mi.*
Moça . *Nam farei por vida minha.*
Viúva . *Porque és a mor palreirinha
que eu em minha vida vi.*
Moça . *Que prazer
e eu havia de dizer
que éreis pobre escudeirão
sem cavalo e sem tostão
e em trajos de molher
que is enganar um ladrão*

*guarde-me Deos e vós nam vedes
segredo nam no posso ter
se achar a quem no dizer
e senam essas paredes.
que o costume
é tam acendido lume
depois que está encarnado
que até nam ser acabado
nenhũa cousa o consume.*

115c

Trata-se de dar a ver a preparação do engano e de criar a expectativa à volta da acção da Moça (resistirá ela a denunciar o logro?). O adágio acerca do costume e da sua semelhança com o lume deixa adivinhar o desfecho: cada situação de engano trará sempre um juízo moral. Permite esta conversa inicial recordar o que fora anunciado no argumento: que um escudeiro se disfarça de viúva para enganar o Mercador. Confirma-se o maior saber do público, o que aumenta o prazer que retira da representação.

Viúva . *Senhor embora estejais.*
Mercador . *Embora venhais senhora
que é o que demandais?*
Viúva . *Eu o direi ora.
ai coitada
que venho ora tam cansada
do corpo e doutras canseiras.*
Mercador . *Sentai-vos nessas cadeiras.*
Viúva . *Esse descanso nam é nada

crede que a necessidade
mui pouco descanso tem.*
Mercador . *Assi viva eu que é verdade
e falastes muito bem
muito à minha vontade.*

Viúva . *Digo senhor
que o tisoureiro mor
do nobre rei Telebano
me deve já do outro ano
as tenças de meu suor.*

Moça . *Tens tu lá tenças de vento.*

O discurso da Viúva faz dela uma vítima da necessidade, ou seja, deixa-a à mercê do Mercador. É ambíguo e permite ser interpretado pelo Mercador ganancioso como verdadeiro e acertado: não falam da mesma necessidade, mas a estratégia de aproximação resulta. Faz-se referência ao rei Telebano por ser este seu devedor? Assim se ligam episódios entre si.

O aparte da Moça é procedimento de farsa e mantém acesa a expectativa quanto ao seu funcionamento na acção. Constitui o elemento de risco que requerem cenas onde se prega uma partida. Ela constrói um trocadilho entre tenças de suor e de vento que significa a mentira sobre a qual assenta o episódio.

Viúva . *Este papel dará fé
que é o seu conhecimento.*

Mercador . *Mostrai cá verei que é.
bem estais
são corenta mil reais.*

Viúva . *Senhor eu estou enforcada
e se vós nam mos comprais
amenhá sam penhorada.*

Um papel vem servir de novo engodo e os pontos de vista das personagens continuam diferentes: para a Viúva aquela dívida significa a sua morte, para o Mercador, que ela está rica. Ao pedido de compra, o Mercador reage mal e põe entraves. A quebra do segredo do negócio aflige-o, mas a Viúva insinua que ele conhece os meios de o assegurar. A corrupção parece estar na ordem do dia pois a ela se voltará a propósito da justiça. O Mercador acaba por aceitar e *só por vos socorrer*, propósito falsamente generoso como se verá pela oferta irrisória que faz. O facto de pagar a pronto satisfaz igualmente a pretensão Viúva: ambos querem um negócio rápido. Daí que quase não haja acção de regatear. Apenas lamentações dignas de *viúva amara*. A sua contraproposta é recusada e assim termina o negócio, não sem que as duas figuras teçam os seus comentários: uma para criticar os maus costumes dos tempos, e Vicente refere-se de novo a Portugal, outra para insinuar talvez a melhor fortuna de um comportamento diferente.

Mercador . *Crede que quem for tirano
tem seu dinheiro perdido.
vamo-nos que vem Copido*

*cometer o mor engano
que nunca foi cometido.
em o qual
mostra o amor natural
que a Grata Célia tem
porém vereis que do bem
às vezes se segue mal.*

A Moça regressa para desenganar o Mercador e permitir o juízo moral: quem for tirano tem seu dinheiro perdido. *Maître Pathelin* constitui intertexto para este quadro, quer pela importância teatral de que se reveste o acto de enganar, a acção de pregar uma partida, quer pelo tema e situação à volta dos quais Vicente labora: a ganância e o furto.

Cabe ao Mercador anunciar a entrada de Cupido e distinguir a acção desta figura das outras que o público irá ver durante a representação. Parece constituir o maior atractivo do auto, em 1536: *o mor engano*.

*. A quién contaré mis quejas
a quién diré mi tormento
remedio por qué te alejas
de ver amor que solo dejas
neste término momento.
oh justa esperanza mía
qué fue de mí y de ti
si te viese algún día
ya no te conocería
tanto ha que no te vi*

*los que me pintan ciego
no es así como conviene
que amor tantos ojos tiene
como de muertes me ruego
y ninguna me conviene.
oh Grata Celia alma mía
flor del más florido huerto
pues que a tu Dios tienes muerto
arrepíendete algún día
de tan grande desconcierto*

116b

*hiere tu pecho honrado
sobre el bravo corazón
contemplando en mi pasión
verás que en el fuego en que ardo
me echaste sin razón.*

O episódio trata de amores e a lição a tirar vem antes da própria acção: *porém vereis que do bem \ às vezes se segue mal*. A saída do Mercador e da Moça deixara-nos aparentemente em casa do primeiro. A inexistência, na *Copilaçam*, de indicação de mudança de espaço é muitas vezes superada pela referência em discurso de personagem. Apolo irá revelar onde se encontra Cupido, isto é, na floresta.

A primeira fala de Cupido fornece indicações acerca da representação: a figura está só, não profere discurso para o público e o seu monólogo, que começa por ser lamentação, passa a ter como destinatário ausente Grata Célia. A situação é paradoxal porque quem sofre males de amor é o próprio deus do amor. Invoca remédio e esperança personificados, mas estes abandonaram-no. Os valores do amor cortês estão patentes no discurso de Cupido assim como é reconhecível o funcionamento de vítima da crueldade da bela: *y los gozos y placeres \ que recibes con mis llagas*. Assinala-se igualmente o contraste entre a pintura tradicional de Cupido cego e a figura em acção. A diferença constitui a nova invenção de Vicente a partir do lugar comum conhecido dos espectadores.

Através deste monólogo revela-se o ponto de vista do deus do amor sobre a aventura de que é herói. Declara que Grata Célia terá que sobrepor a honra à crueldade do seu coração para ver os efeitos do fogo do amor em Cupido. São imagens petrarquistas que a lírica de quinhentos encerra e da qual Vicente elege o arder em amor, a perda da razão, o culto do paradoxo.

*oh ingrata pecador
rasga el corazón esquivo
que mataste al Dios d'amor
y para más mi dolor
me dejaste el amor vivo*

Mas o jogo, neste episódio de *Floresta*, far-se-á entre o lugar comum do discurso da poesia – morrer de amor – e o desconcerto a que se assiste e que reside no facto de o amor perder o seu deus.

Cupido apresenta, no final do seu monólogo, a situação a partir da qual irá desencadear o engano: Grata Célia *es mui guardada*. Mostra saber que o deus Apolo vai entrar e anuncia o seu plano *de usar engaño*. Como noutros autos de Vicente, refere-se a falta de verdade dos tempos. No discurso de Cupido, trata-se de um dado adquirido com o qual é preciso contar.

. N'hora buena estéis Cupido.

Cupido . *Apolo seas loado.*

Apolo . *Señor eres namorado?*

Cupido . *Antes traigo mi sentido
bien fuera dese cuidado.*

Apolo . *Pues qué haces por aquí
por esta floresta d'engaños?*

116c

Cupido . *Ando esperando por ti.*
Apolo . *Que és lo que quieres de mí?*
Cupido . *Que vivas cuento de años*

Chegou Apolo, conhecida divindade solar com dons divinatórios e grande coragem. Por que pergunta Apolo a Cupido se este está *namorado*? A sua segunda questão pode talvez esclarecer a primeira: andar pela floresta de enganos é sinal de que se está apaixonado. Apolo parece ser frequentador dessa floresta, porventura local das suas aventuras amorosas. Cupido mente acerca dos seus sentimentos e expõe a razão que o trouxe até junto de Apolo: *y el tu templo corre riesgo*. Mostra saber mais que o deus das profecias: a cidade corre perigo de destruição *antes que pase un año*. De novo se fala em segredo e, em *Floresta*, este nunca anda longe de engano. A razão da catástrofe é também indicada por Cupido. Grata Célia cometeu pecados que irritaram as deusas. O discurso é hiperbólico e as fórmulas de persuasão usadas pelo deus sublinham a construção do logro: *tantos, tan, lo que digo es cierto*.

Apolo . *Puédese remediar?*
Cupido . *El remedio está en la mano
si hiciere el rey Telebano
por tanto mal escusar
lo que te diré hermano*

Apolo revela total dependência do saber de Cupido. O remédio é exilar Grata Célia na serra Minea. Vicente oferece ao público, através deste diálogo, o desenvolvimento do plano de Cupido, visto que o argumento já revelara a situação. As razões que invoca são de molde a convencer Apolo: *el peligro es muy fuerte (...) por escusar mayor fuego (...) que todo se amansará*. Ao rigor da penitência, Cupido contrapõe o rigor do castigo divino: perder estado, vida, reino, fazer sofrer o povo. Aconselha mesmo Apolo quanto ao método a utilizar para convencer Telebano a separar-se da filha. Trata-se de mandar e não de rogar. A figura do deus Apolo surge, no texto, desqualificada. Talvez a representação contasse com outros recursos teatrais. Difícil é restaurar o jogo que terá realizado esta relação de agressividade e de submissão.

Apolo . *Luego voy adó está
o él vendrá adó está.*
Cupido . *Entrementes yo me vo
que todo se amansará
con esto que digo yo.*

A indeterminação acerca do lugar onde se irá passar o encontro entre Apolo e Telebano é curiosa e pode também ser sinal de caracterização de Apolo, produzindo efeito cômico. Tanto mais que é dispensável na mecânica da

representação, pois quem deve sair é Cupido.

Este, em aparte, faz juízo moral sobre a sua acção: *yo bien sé que erro ahora*. O quadro termina, tal como o anterior, com novo aforismo acerca de *el mundo triste d'agora*. Antes de sair, Cupido diz o que já estava a ser visto: Telebano rezando diante de Apolo. A convenção teatral da época e a de Vicente permitem esta coincidência entre espaço e tempo que tem sido assinalada pela crítica como inépcia.

O quadro com Apolo e o rei Telebano repete informação, mas omite *las cosas que esto hicieron*. Esta omissão não parece constituir problema porque, ainda neste aspecto, o auto não segue uma lógica da verosimilhança. É o encontro entre o rei e a divindade que interessa representar após a cena familiar (é usada a forma de tratamento *hermano*) entre os deuses.

Vai-se Apolo e fica el rei Telebano dizendo:

*. Oh graves angustias mías
lágrimas della ánima mía
oh hija de mi alegría
que tales serán mis días
fuera de tu compañía.
quedarás en las montañas
naquella Minea sierra
y mis bezos y mis canas
mucho en breve serán tierra.*

Telebano é rei, mas coloca-se sob a vontade e a autoridade do deus. O registo é sério e, tendo saído Apolo, ouvem-se as lamentações do rei. Note-se o jogo de antíteses e a metáfora referindo a morte. Estamos longe da *fiesta de alegría* anunciada no prólogo.

Neste quadro surgiu pela primeira vez um discurso misógino para justificar a impotência de Apolo face às deusas enfurecidas. Assinale-se ainda a leve crítica aos que rezam, mas não praticam boas acções:

*Vuestra alteza rece breve
y obre obras de santo
que el rezar no monta tanto
como hacer lo que debe*

Trata-se de passo sempre citado para ilustrar tendências erasmistas em Vicente.

Chega a princesa Grata Célia e diz:

*. Señor mío por qué andáis
pensativo y amarillo
muy mucho me maravillo*

qué sentís o qué pensáis?
Rei . *Es pasión.*
Grata . *No sé que lágrimas son
esas que veo asomar
algún extremo pesar
siente vuesto corazón*

*yo contemplo ciertamente
qué caros son los enojos
que se estilan por los ojos
de un rey tan sabio y prudente.
padre vos
no os congojéis por Dios
que el enojo muerte ordena.*
Rei . *Por quitar de mí esta pena
vamos a cazar los dos.*
Grata . *Señor vamos n'hora buena.*

Grata Célia, ao entrar, descreve os sinais de perturbação no jogo do actor que figura Telebano. Esta enumeração faz com que a ignorância da princesa sobressaia e o carácter dramático do seu destino (*algún extremo pesar*) fique patente. O engano programado realiza-se por meio de uma ida à caça para a qual Telebano encontra uma explicação apropriada *Por quitar de mí esta pena*. Justifica com o seu próprio mal a razão da viagem.

Antes da partida, introduzem o Doutor Justiça Maior a quem se dá outra explicação: vão sozinhos a uma romaria. A figura do Doutor permite organizar o discurso à volta do tema da justiça. A oposição justiça/cobiça suscita outra remissão para a actualidade de 1536: *la justicia estar muerta (...)* *la cobdicia despierta*.

Rei . *Hija vamos
veremos aquí los engaños
y quizá me alegraré.*
Grata . *Padre yo no sé qué he
porque cuanto más andamos
voy triste y no sé por qué.*

veremos aquí parece querer dizer que as figuras se movem e que já estão na floresta de enganos. Mas se Telebano se juntara a Apolo no quadro anterior, então a acção não mudara de espaço. Ver enganos pode ser distração, diz Telebano. É isso que o auto oferece ao público, mas convém recordar o valor alegórico que tem a acção que este irá ver e para o qual fora alertado pelo argumento. A ignorância de Grata Célia é de novo assinalada através da relação entre a proximidade do lugar de desterro e o sentimento de tristeza que manifesta.

Ido el rei Telebano com sua filha abre o doutor um livro de leis e diz lendo por ele:

Princeps osiui me nova per delegantem, per novaciones antiquaque.

E estando o doutor assi estudando veo ãa moça ter com ele à qual ele diz:

A frase em latim é dita pelo Doutor, e de tradução impossível. Constitui uma pausa que antecede o episódio cómico não referido no argumento inicial. O tempo da acção teatral não é restaurável, mas a didascália, ao usar gerúndios, alude a uma eventual memória de representação. Não se percebe a omissão deste episódio, pois existem vínculos à restante acção, quer através da personagem do Doutor, quer através do tema do engano, recuperando-se, contudo, o registo de farsa do episódio do Mercador. O quadro é em castelhano e em português e volta a ter por base uma partida: desta vez a que é pregada por uma jovem ao velho galanteador. Passa-se em dois locais: entrada da casa do Doutor e casa da Velha onde a Moça trabalha. São essas as três figuras que intervêm, mas há outra apenas nomeada: a negra que devia amassar. O texto permite neste passo melhor restauro de como terá sido a representação e é possível imaginar muitas acções para os corpos dos actores.

. Qué buscáis acá señora?

Moça *. Senhor vinha-vos falar.*

Doutor *. Y pues no habéis d' entrar?*

Moça *. Entrarei mas nam já' gora.*

Doutor *. Y pues cuándo ?*

Moça *. Estais agora estudando
só e eu sam grande já.*

117d

Doutor *. No sé qué estáis recelando.*

Moça *. Mas será bem que me vá.*

Os locais representados são objecto de jogo verbal e físico. A Moça não quer entrar em casa do Doutor enquanto este tenta convencê-la a fazê-lo. As razões invocadas – o Doutor está só e *eu sam grande já* – são pista para adivinhar a situação que o público desconhecia por completo. O diálogo deixa entrever a acção galante do Doutor, homem casado. Primeiro, a Moça chama-lhe travesso para, de seguida, descrever o seu jogo: *olhais-me de través (...) com o barrete embicado (...) falais-me amores*. São amores nada platónicos, estes que o Doutor projecta.

*privar con vos por cierto
en lugar mucho secreto
por deciros quanto os quiero.*

Contrastam com os amores de Cupido e Grata Célia cujo modelo platónico vem da lírica trovadoresca e dos romances de cavalaria. Também Cupido se

quer encontrar a sós com Grata Célia, mas o desejo é revelado em formulações verbais do amor cortês. Aqui, o modelo é a farsa, pródiga em trocadilhos, alusões e gestos referenciando amores carnavais.

*falais-me amores
e nam já ora muito frios.*

Os galanteios verbais do Doutor são risíveis, não tanto por estarem repletos de lugares comuns, mas por serem extemporâneos: *mi sagrado paraíso (...)* *mis flores (...)* *ojos matadores (...)* *mi perla preciosa.*

*yo daré juro a Dios
la sentencia en vueso hecho
y aunque no tengáis derecho
todo ello saldrá por vos
y haréis vueso provecho.*

Moça . *Muit' embora
senhor minha dona agora
vai-se mui cedo deitar
e esta noite hei-d' amassar
e bem sabeis onde mora*

*ide antre as nove e as dez
assoviais vós bem meu rei
ou tossi tamalavez
que logo vos entenderei.
e eu me vou
que há já muito que cá estou.*

Doutor . *Y yo también me vo a jantar.*
Moça . *Oh como hei-de enganar
um doutor que se enganou*

*alguidar ora vem cá
e faremos o formento
que negro contentamento
o negro doutor terá
do que lh' há-de sair vento*

Perante a proposta desonesta do Doutor – dar a sentença a favor da Moça no *pleito* que a trouxera ali, a troco de um encontro amoroso – esta decide pregar-lhe uma partida. O espectador pode não perceber de imediato a estratégia, embora sinais dela estejam presentes no discurso da Moça. Chama-lhe senhor e meu rei. Só após a saída do Doutor, explica ao público o seu plano. Atrair o Doutor até casa de sua dona onde vive e é padeira, constitui apenas o começo do plano. Outros dados importantes para a acção teatral são a hora – entre as nove e as dez, ou seja, à noite, propiciando

equivoco – e a presença da dona, que se deita cedo, mas pode ser testemunha ou cúmplice da partida. O plano começa a desenhar-se no monólogo da Moça. Invoca o alguidar e o fermento. Qualifica o Doutor e o prazer que ele procura junto dela como sendo negros. O desfecho da partida é também anunciado: *há-de sair vento*. São sinais de sobra para que o espectador de 1536 tire prazer do seu reconhecimento durante a acção. O Doutor disfarçado, pelo traje e pela fala, de padeira negra vai peneirar em vez de amar a Moça.

*enganado andais amigo
dias há que vo-lo digo.*

Uma cantiga alusiva ao engano amoroso serve de ligação entre preparação e execução da partida. Como se mudou de local? Uma hipótese consiste em se representarem os dois lado a lado e a Moça transitar. É provável que os adereços ajudem a transformar o espaço exterior em interior: a porta de antes pode ser agora a da casa da dona e o alguidar, introduzido por gesto e fala da Moça (*ora vem cá*), apenas um dos objectos identificadores de casa onde se faz pão.

O Doutor assobia como combinado, mas com pouca discrição, o que é pretexto para alusão aos letrados. O jogo físico e verbal com o espaço irá partir daqui: o Doutor faz barulho ao entrar e a Moça adverte-o: *sobireis muito passinho (...) nam tussais màora agora (...) falai vós passinho (...) fazei-vos mudo (...) guardai-vos que nam tussais*. Imagina-se o efeito cómico que nasce deste jogo. Compare-se com técnica análoga em *Maître Pathelin* quando a mulher do advogado grita para mandar falar baixo o mercador de panos que vem reivindicar o seu dinheiro. O espaço referido pelo discurso implica dois planos verticais e um trajecto ao longo do qual é preciso ser guiado pela Moça: *sobireis (...) vinde por onde eu for*.

*tirai a loba e dai-ma cá
luvas e sombreiro e tudo
e a beca de veludo
que tudo se guardará
e entam fazei-vos mudo.
item mais
guardai-vos que nam tussais
e vesti esta fraldilha
e ponde esta beatilha
e fazei que peneirais*

Chegados ao local onde se amassa a farinha, procede-se à operação seguinte que consiste em mascarar o Doutor de padeira. Dois movimentos: despi-lo dos sinais que o identificam como advogado (ou juiz) e marcá-lo com os novos sinais: *fraldilha, beatilha*.

Doutor . *Y si ella d'allá me ve?*
 Moça . *Direi que a negra peneira
 e enquanto ela joeira
 peneire vossa mercê.*
 Doutor . *Paciencia
 porque juro en mi conciencia
 que este texto yo no lo entiendo
 pero si yo estoy cirniendo
 es en loor y reverencia
 del amor a que me riendo*

*estas vueltas no sé yo
 dulcis amor quid me vis
 que no se aprende en París
 este labor en que está
 oh amor.*

118c

O ponto culminante da ridicularização do Doutor é atingido no momento em que este é posto a peneirar: *ora andai assi ao redor \ ah isso vai muito loução*. O jogo cómico nasce do desajuste entre figura e acção, como afirma a Moça:

*porque em tudo o que fazemos
 há mister manhas assaz
 segundo o mundo que temos.*

Note-se o duplo sentido de tudo o que a Moça diz neste quadro. Às manhas do advogado correspondem as manhas dela: *quero-vos dar ùa lição*. A lição terá permitido, em 1536, a extensão do jogo dos actores segundo reacção do público e é francamente divertida porque aproveita manobras de sedução da Moça e frustração do desejo do Doutor, que, aliás, não esquecerá o motivo da deslocação ali (*y adónde dormís?*) e está exposto a grande risco: *verdadero é vosso amor \ pois vos traz per tal caminho*, diz ironicamente a Moça. Esta sai para ver o que faz a dona e abre a possibilidade de o Doutor vir a ser desmascarado.

A fala do Doutor, produzida para si próprio, mostra completa ignorância da tramóia de que está a ser alvo. Interpreta a aventura como louvor e reverência ao amor, linguagem especializada que não domina: *que este texto yo no lo entiendo* (note-se o logocentrismo do letrado, manifestado também na citação em latim *dulcis amor quid me vis*). Vicente diverte o público aproximando o desajuste na acção de peneirar, de idêntica imperícia na acção de galantear.

Moça . *Peneirai senhor doutor
 asinha que vem minha dona.*
 Doutor . *Oh de las lindas coronas*

amad a tal servidor.

Moça . *Nam vedes dona esta perra
o negro jeito que tem?*

Velha . *Peneirai màora bem
que nam sois nova na terra.
ui cadelinha
onde jeitas a farinha?
nam queres falar cadela?
esta pele de toninha
olho mau se meteu nela.*

Doutor . *Por qué vos mía señora
estar tanto destemplado?
ya tudo estar peneirada
que bradar comigo ahora
que cousa estar vós hablada?
a mí llama Caterina Furnando
nunca a mí cadela nam.*

Velha . *S'eu dali tomo um tição
e vós estais patorneando.*

*olhade a mal entrouxada
ó almadraque bolorento.*

Moça . *Ui faze asinha o formento
e amassarás de madrugada
estará o forno melhor.*

Velha . *E qu'è daquele doutor
que dizes que tens aqui?*

118d

Moça . *Perto está ele de mí
e eu longe do seu amor.*

Velha . *Está escondido?
mostra m'esse homem perdido.*

Moça . *I está ele a peneirar
e ele mesmo há-d'amassar
porque a negra é c'o marido.*

Regressa a Moça e com ela a dona. Ao aviso que lhe é feito responde o Doutor com galanteios. Vicente desenvolve, em seguida, a situação de cumplicidade entre a Velha e a Moça, face à tentativa de manutenção do disfarce por parte do Doutor que se põe a falar como uma negra ainda que em castelhano. A Velha pergunta pelo Doutor e a Moça responde jogando com os termos perto/longe e com a realidade espacial para revelar a presença deste e a tramóia em que caiu. A partir do momento em que o Doutor é desmascarado, o ataque das duas mulheres será implacável e recheado de

alusões quer ao ridículo dos amores serôdios, quer à desonestidade dos magistrados. Tanto mais que o título de Justiça Maior que Vicente lhe atribui terá correspondido ao *Regedor das Justiças, o qual, entre outras atribuições, tinha a de substituir o Rei na presidência que D. João I e D. João II e talvez outros Reis assiduamente exerceram* (Gonçalves 1939: 241).

O motivo sugerido pela padeira negra vai propiciar inúmeros trocadilhos: *E negro falam os doutores? (...) negras sentenças (...) negros ouvidores (...) negra amassadura*. Retratam o ambiente dos tribunais. É, todavia, sobre o disfarce do Doutor que incide a chacota das mulheres. Desqualificado pelo traje, pede-se-lhe que fale da sua nova profissão em latim, língua de magistrado, mas ele só consegue desculpar-se alegando não ser o único a praticar tais acções.

Cabe à Velha desferir as acusações mais duras, provocar fisicamente com laivos de crueldade que se adivinham no arrancar do toucado, no descompor da vestimenta. O alvo é agora a idade. Acusa-o de começar tardiamente a exercer a dupla profissão de juiz e padeira e de serem vãs, no que toca ao bom senso, as cãs que mostra ter. Parece referir-se à ausência de princípios quando invoca Baldo de Ubaldis, célebre juriconsulto italiano (1324-1406) discípulo de Bártolo, a Sagrada Escritura e Nabucodonosor, rei da Caldeia e autor de sentenças filosóficas (Vasconcelos 1923, 1949: 366, 380). O alguidar é mau livro; não permite estudar e aprender. Convém não esquecer (e o público terá sido sensível a esta alusão) que o Doutor estudava um livro (de leis) quando a Moça lhe foi bater à porta e que essa actividade é tida como ociosa por quem desempenha tarefas físicas.

*e moça querieis vós
e per quam regula micer
cuidou vosso parecer
que já a tínheis nas piós.
mana minha
e nam abasta a farinha
que fazedes no julgar
senam virdes peneirar
ũa pouca que aqui tinha
no fundo do alguidar.*

Faltava desmascarar a concupiscência do Doutor. A Velha, tratando-o por senhor, acusa-o de, sem direito a isso, querer pôr a mão numa farinha que ali tinha, imagem cómica para falar dos avanços tentados pelo Doutor junto da Moça.

Calada, mas por certo não inactiva, cabe a esta encerrar o quadro numa apoteose de troça e de provocação física. Imagina-se como pode ter sido divertida a perseguição que sofre o Doutor, e a acção da Moça procurando dançar com ele ou arrancar-lhe o disfarce. Podemos perceber qual é o aspecto do Doutor pela descrição nas palavras cruas da Moça.

*ermitão que endoudeceu
melhor vos estava o véu
que quanto em casa trazeis.*

O Doutor acaba por fugir, para gáudio das duas mulheres: *oh como vai tam corrido*. Atreve-se a voltar tentando recuperar o seu traje de magistrado, mas este fica penhorado contra o silêncio da Moça. A chantagem assim sugerida não abona a favor dos princípios morais desta e é talvez o que se pretende com a inclusão do episódio antes do confronto entre Cupido e Grata Célia, ilustrando em registo nobre o combate pela verdade.

Doutor . *Quién pensara n' hora buena
que una rapaza de un año
hiciera tan grande engaño
a un doctor hecho en Sena.
será más sano
callar hecho tan profano
y olvidar esta guerra
e irme juzgar la tierra
que ya el rey Telebano
ahora llega a la sierra.*

Guardar segredo desta aventura é a decisão sensata do Doutor, espantado ainda com a manha de uma jovem. Anuncia o regresso às suas funções de juiz, ao mesmo tempo que informa o público quanto ao que se terá passado na acção entretanto interrompida: *Que ya el rey Telebano \ ahora llega a la sierra*. Assinale-se a simultaneidade temporal das duas acções a desmentir certos reparos acerca da estruturação dos autos (Reckert 1977: 24; Pratt 1931: 47; Saraiva 1942, 1981: 75).

Rei . *Grata Celia hija mía
ésta es la sierra Minea
la cual vuestra casa sea
de lágrimas sin alegría.*

Grata . *Por qué señor?*

Rei . *Porque yo por mi dolor
os he traída engañada
de mi casa desterrada.*

Grata . *Por qué triste pecador
que yo no os hice nada?*

Rei . *Mándalo Apolo dios
y me metió neste afán
y como hizo Abrahán
hago sacrificio de vos.*

Grata . *Oh triste yo*

*ya sé quien esto ordenó.
Copido hizo estos daños
oh mis tristes quince años
mal haya quien los mató.*

Entram Telebano e Grata Célia e a cena passa a representar a serra Minea. Como se assinalava esta mudança? Apenas através do discurso das personagens? Revela-se o engano praticado pelo rei a mando de Apolo, tirando-se partido do desconhecimento e das reacções de Grata Célia. Para que este episódio se destaque como núcleo de todo o auto, compara-se a situação vivida por Telebano com o sacrifício praticado por Abraão. A permissividade justificada pelo estatuto de representação teatral está patente na contaminação entre mitologia pagã e mitologia cristã. O corpus de referentes que o espectador saberia identificar e interpretar é trabalhado por Vicente no sentido de destacar o valor moralizante desta aventura amorosa.

Rei . *Perdonáme hija vos* 119c
*que habéis de quedar presa
en medio desta defesa
porque así lo manda Dios.*

Grata . *Oh perdida*
*saquéisme padre la vida
de que fuistes causador
qu'el morir no es dolor
más dolor es la guarida*

*perded mancilla de mí
y matadme señor padre
que saludad de mi madre
me mata así como así*

O quadro com pai e filha humaniza a situação (veja-se a referência às saudades da mãe). O discurso disfórico de Grata Célia, jovem de quinze anos, atinge o clímax quando esta pede ao pai que a mate. Telebano cumpre ordens de Apolo, que, por sua vez, é objecto da acção enganosa de Cupido: assim se constrói uma hierarquia do divino ao humano. Grata Célia parece apenas reconhecer o poder paterno. Veremos que a sua acção junto de Cupido retira ênfase ao poder divino deste. Os enganos de que os deuses são responsáveis perdem eficácia perante o bom senso e os sentimentos verdadeiros dos nobres. Findo este quadro, Telebano sai definitivamente da acção, após ter colocado Grata Célia à mercê de Cupido.

Vai-se el Rei e diz Grata Célia:

*. Grata Celia qué es de ti
y del vicio que tenías*

*que las noches y los días
eran todos para mí.
quién trajo Cupido aquí
a escuchar las ansias mías?*

Cupido . *Pues sois remedio del daño
que consume mis placeres
bendito seas engaño
que con tu poder extraño
todo acabas cuanto quieres.
en ti mora
todo el descanso d'ahora
tú lo das por ti se da
mi vida te la dará
pues me la diste señora.*

Grata Célia assinala a entrada de Cupido que se encontra à escuta dos seus lamentos. Começa, então, um confronto verbal que reproduz e declina figuras do ideário do amor cortês. Cupido tece louvores ao engano que lhe permitiu o encontro com Grata Célia. O discurso evidencia um jogo cultista acerca do engano: *tú lo das por ti se da \ mi vida te la dará \ pues me la diste señora*. O louvor a Grata Célia feito através de lugares comuns – perfeição, esplendor radioso – é interrompido por esta, mais interessada em assinalar a situação em que se encontra: *presa nestos fierros tristes* e, por isso, impossibilitada de escapar ao discurso de Cupido. A referência aos ferros não é, por certo, metafórica, o que deixa supor a acção concreta, levada a cabo anteriormente, de agrilhoar a princesa.

Cupido . *Cuántas veces me matastes
y cuántas me despreciastes
hasta que me despedistes.
pues ahora
oh princesa mi señora
cese vuesa señoría
porque el dios que se enamora
si lo adoran él os adora
y siempre os adoraría.*

É a vez de Cupido se lamentar da crueldade de Grata Célia, queixa enfatizada pela colocação verbal em fim de verso e pela progressão. O discurso caracteriza a situação actual como sendo consequência dos maus tratos, o que constitui diferença face ao funcionamento do amante cortês. Será este funcionamento inadequado que servirá de arma a Grata Célia. Cupido pede o amor *real* desta, possuindo o termo significação dupla: amor de princesa e amor em grau correspondente ao seu.

No confronto verbal, Grata Célia retoma o tom disfórico, através de uma série de interrogativas retóricas que buscam a razão de tanta injustiça. O que Vicente concretiza é a impossibilidade do idílio amoroso desejado por Cupido. Este insiste no valor do seu amor, pois morre pela amada, assinalando o despropósito daquele chorrilho de queixas. Apesar de a cena não apresentar traços de farsa, devia ser engraçado o contraste entre a acção do amante procurando declarar-se e a do objecto do seu amor desconversando em tom desesperado.

Grata . *Pues vos sois el dios Copido
que todo amor tiene en sí
qué amor pedís a mí?*

Cupido . *Mas que ganáis vos aquí
en traer un dios perdido?*

Grata . *Si amor de mí queréis
aquí está esta cadena
sí con ella vos prendéis
señor vos me cobraréis
y os sacaré de pena
nesta hora.*

Cupido . *Que me place mi señora
vueso cautivo me quiero
y de vuestra alteza espero
cumplir lo que dije ahora.*

O tom vai mudar e a ironia revela que Grata Célia passa a dominar a situação. Começa por assinalar o paradoxo que preside aos amores de Cupido: sendo o deus do amor, por que pede o amor de Grata Célia? Esta é, sem dúvida, a invenção através da qual Vicente cativa o espectador de 1536, conhecedor da mitologia. Cupido é o herói atingido pelo mesmo mal de que é responsável junto dos homens e tudo devido à formosura de uma princesa. Que melhor elogio poderia ser feito à aristocracia que assiste ao auto, em especial às *muchachas que aquí están?*

Grata Célia entra no jogo cortês ao exigir de Cupido um comportamento digno de amante: para ganhar o seu coração precisa de provar que a ama, substituindo-a no cativoiro. Ser cativo deixa assim de ter um valor metafórico e assume, pela acção de Grata Célia, um valor literal.

*oh qué prisiones tan tristes
son las vuestas mi señora.*
Grata . *Ah yo me vengaré ahora
del mal que vos me hecistes
que si fuera
vueso amor de tal manera*

*como dais a presumir
escogierades morir
antes que tal me hiciera.*

*fue una cruda hazaña
que hizo el cruel traidor
porque el verdadero amor
a nadie jamás engaña.*

Uma vez acorrentado, logo os efeitos da cadeia se manifestam: Cupido sente a tristeza que antes atingia Grata Célia. Cabe a esta a iniciativa de produzir discurso sobre o amor, mas será que se trata de um amor verdadeiro que não se serve de traição e engano? Será que a princesa propõe outra filosofia amorosa? O amante deve sentir o sofrimento da amada e sacrificar-se para a proteger de qualquer dano. Faltando a estes princípios, Cupido mostrou não sentir amor verdadeiro e vai experimentar agora, no lugar dela, o que é sofrer. Assim se desmascara *raposo en traje de Dios*. E assim Grata Célia engana Cupido como anunciara o argumento. Este tenta provar o seu amor assinalando o grave perigo que corre ao trocar o céu pela terra (veja-se como Vicente repete a situação vivida pelo Doutor, desta vez usando o modelo do romance de cavalaria e o repertório das aventuras dos deuses do Olimpo).

*bendita sea la mujer
que de los hombres no fía
y maldita la que confía
en su dañoso querer.
y bendita
toda mujer que se quita
de oír sus dulces engaños
que doblados son los daños
que d'ello se remerita.*

A princesa parte, evitando assim escutar o discurso amoroso de Cupido, não sem antes produzir diatribe, em jeito de prece ou de praga, acerca dos enganados em que caem as mulheres que confiam nos homens, comparados a rios furiosos que tomam aspecto manso para melhor enganarem. Por dentro, não são o que parecem por fora. Vicente põe em confronto o discurso misógino de Cupido e o discurso de Grata Célia contra os homens.

*oh mujeres oh mujeres
robadoras de las vidas
cruelles desconocidas
destrucción de placeres
coriosas
ufanas desamorosas*

*autorizadas movibles
y de todo envejasas
que tienen cosas terribles.*

A última fala de Cupido pode ter sido dita depois de Grata Célia sair, mas ver-se-á que não deixou de ser por ela ouvida. Arrependido desta vinda ao reino dos humanos, Cupido atribui ao amor a culpa pelo expediente enganoso que usou.

Vem um pastor rústico e diz:

*. Ora eu estou espantado
sendo vós sam Sodorninho
como errastes o caminho
lá abaixo a par do valado
ou m'engano.*

Cupido . *Allégate acá hermano.*

Pastor . *Ora m'enganava tanto
que cuidei que éreis vós santo
e vós falais castelhano*

O registo lamentativo depressa dá lugar ao tom de farsa imposto pela entrada do Pastor. Interpela Cupido, que toma por São Saturnino (talvez figuração do diabo na tradição popular e também referido por Vicente em *Fadas e Farelos*), espantando-se por este ter errado o caminho. O efeito cómico é evidente e o deus Cupido criado por Vicente não parece muito desenvolvido na sua excursão à terra. O facto de se expressar em castelhano dá azo a uma brincadeira que terá sortido efeito junto do público falante desse idioma. O quadro vem ilustrar o sofrimento provocado pelos sortilégios do amor, antecedendo o encontro entre Grata Célia e o Príncipe e a reposição da ordem com a vitória da virtude.

Cupido . *Qué has?*

Pastor . *Estou namorado.*

Cupido . *De quién?*

Pastor . *Que sei eu de quem
senam que o amor me tem
o coração apertado*

*e segundo a fortaleza
com que m'aperta e namora
deve ser a mor senhora
que se criou em Veneza.*

Cupido convence o Pastor a colocar as algemas, enganando-o com promessas de felicidade e riqueza. Espantado (*Esta veo do Perú, ora Deos me trouxe aqui*), aceita o desígnio de um Deus generoso invocado por Cupido. Em vez dessas benesses, o Pastor passa a sentir uma paixão sem objecto. Ressurgem os lugares comuns do discurso amoroso que o modelo literário cristalizou agora na fala de um pastor.

*cego sou
e nam sei quem me cegou
por nam ter cura meu mal
bofá vós sois um enxoval
mas quem em vós se fiou
merece ter pago tal.*

A referência a Veneza como local de origem do hipotético objecto da paixão deste explica-se, por certo, através de um mesmo corpus textual reconhecível pelo espectador de 1536, como, aliás, acontecerá com a origem das personagens nobres que vão surgir no último quadro do auto.

O Pastor revela o seu bom senso ao aludir às urgentes tarefas com o gado e à justeza do seu amor se for dirigido a uma pastora. Ao recordar anteriores empregos destas figuras nos seus autos, Vicente consegue realçar o efeito cómico de desadequação do amor sem correspondência social. Também o Pastor acusa Cupido de ser um espertalhão: *bofá vós sois um enxoval* (Pimpão, 1956: 593). Está a tentar persuadi-lo a desfazer o feitiço, quando este anuncia a entrada de Grata Célia.

Pastor . *Pardeos esta vos é ela.
ora olhai corpo de mim
que presta a um vilão roim
ir amar tam alta estrela.*

*eu sam indino pastor
pobre, vestido de pele
de ser preso em vosso amor
enganou-me este senhor
que má viagem faça ele.
que m'olhais?
um fraco pastor matais
e nam é cousa honesta
que a cárrega que lançais
à mula que carregais
pesa muito mais que a besta.*

Os sinais de nobreza da personagem deveriam ser bastantes para justificar a

perplexidade do Pastor que se descreve como pobre, vestido de pele, fraco e por isso indigno de um tal amor. Esta fala reveste-se de dupla importância. Por um lado, ao sublinhar o desajuste social destas duas personagens prepara a apoteose da junção do par ideal. Por outro, permite entender o trabalho de Vicente na criação de uma dinâmica teatral, porque através do discurso é possível reconhecer os efeitos a produzir pelo jogo dos actores intervenientes: trocas de olhares, registos diferentes da voz consoante o destinatário (para a princesa – *eu sam indino pastor* – para Cupido – *que má viagem faça ele*).

Grata . *No os digo dios d'amor
que no es nada el vuestro amar
que para os esprementar
os hice aquel disfavor
y no para os olvidar.
por mi vida
que ahora a eso venía
y hállovos sin prisión
sin congoja y sin pasión
no pidáis más alegría.*

O diálogo entre Grata Célia e Cupido é retomado como se o Pastor não tivesse emitido os seus protestos. Percebemos que se manteve presente, mas o discurso volta a adquirir o tom sério, ora sentencioso, ora lamentativo que se ajusta às duas personagens em confronto. A princesa acusa Cupido de faltar ao combinado – *sin congoja y sin pasión* – não tendo, pois, mais nada a esperar dela. O Pastor tenta chamar a atenção sobre si próprio, mas não é bem sucedido: *eu nam sam aqui pessoa \ solta-me desta fadiga*. Trata-se de novo procedimento destinado a fazer rir o público, tanto mais cómico quanto mais eficaz fosse o jogo do actor, participante involuntário naquela disputa sem qualquer resultado. A discussão é relançada, os argumentos apresentados repetem-se: Cupido acusa a princesa de ser cruel e esquiva, ironizando acerca dos efeitos que a sua acção provoca: *hacen estas maravillas \ y no sé qué más os diga*; Grata Célia recorda-lhe que sem sofrimento as virtudes não são dignas de louvor. A este discurso moralizante responde Cupido com palavras lisongeiros acerca da mulher que diz *ser la perfección del mundo*. Invoca mesmo o poder que detêm na terra e no céu, onde apenas Deus é bem maior do que elas. Mas trata-se de mais uma manobra de sedução como deixa entrever a referência à capacidade de transfiguração do discurso pela paixão: *hace decir a la lengua \ lo que niega el corazón*.

O deus do amor vai deixar-se aprisionar pela segunda vez. A realização dos princípios do amor cortês permitem a retirada do Pastor que sai sem proferir palavra. São as lamentações de Cupido que se ouvirão até à entrada de novas personagens que, num breve quadro, vão repor a ordem terrena ameaçada pelo deus do amor. A referência à doçura deixa supor ser esse o

tom da fala de Grata Célia, embora possa também aludir à submissão de Cupido à vontade da princesa. Nas súplicas de Cupido perpassam valores cristãos tais como a compaixão, a piedade, a paciência, a penitência e a clemência. Culminam com a utilização de um epíteto – *corona de las mujeres* – que é possível encontrar, nos autos de devoção, aplicado à Virgem.

Vem o Duque peegrino e diz:

*. Muchas cosas de no crer
hallo por esta floresta
mas maravilla como ésta
no se vio ni se ha de ver.
esto es cierto
y quién trajo a este desierto
ansí sola una doncella
por sierra tan sin concierto
y el amor preso por ella.*

A fala faz referência a um espaço caracterizado como maravilhoso e único. É de supor que nenhuma alteração tenha sido introduzida, pelo que a alusão podia ter como objectivo reforçar o valor mágico atribuído inicialmente ao espaço da floresta. E bastariam as palavras do Duque para activar a imaginação do público em 1536? Oscar de Pratt (1931: 47-48) julga que sim: *Destas observações resulta o convencimento de que, através de longos anos de experiência dramática, a concepção do cenário, na técnica teatral de Gil Vicente, não chegou a revelar-se. Era ainda a imaginação do espectador que tinha de criar o ambiente em que as figuras se moviam.* As acções teatrais ao longo da carreira de Vicente convocaram procedimentos tão diversos que dificilmente se pode aceitar esta afirmação. Em alguns autos, como *Visitação*, uma figura discorrendo preenche os requisitos da acção, noutros, como *Frágua* ou *Cortes*, foi necessária a fabricação de uma máquina e de outros adereços que tomam parte na acção. Em *Floresta*, o clima mágico assenta na mesma convenção que preside à elaboração de romances de cavalaria, permitindo fazer contracenar deuses e humanos, suspirar de amor sob o efeito de algemas e escutar as palavras da Ventura em pessoa. Os autos de Vicente não contam apenas com a imaginação do espectador. Pedem uma convivência cultural que, porventura, só existiu nas cortes de D. Manuel e de D. João III.

A fala do Duque resume aquilo que o espectador sabe e vê. A questão que põe não vai suscitar um relato de Grata Célia, limita-se a realçar o desajuste entre esta personagem nobre, o espaço hostil e a presença de Cupido (imediatamente reconhecido, o que deixa supor a existência de sinais de identificação muito óbvios). A pergunta de Grata Célia – *Dónde caminais acá?* – permite introduzir as personagens deste quadro, bem como o que ali

as trouxe. Até ao final, juntam-se à princesa e a Cupido cinco duques, um príncipe e a Ventura que entram a cantar:

*. Muéstranos por Dios ventura
en esta sierra tan bella
las venturas que hay en ella.*

122a

A canção dirigida à Ventura acerca das venturas escondidas na serra celebra o encontro maravilhoso entre a princesa, vítima dos enganos de Cupido, e o Príncipe da Grécia, modelo de virtude.

Apenas cinco destas personagens falam. Pelo que diz o Duque, porta-voz do grupo, fica-se a saber que vão em peregrinação a um templo e que são guiados pela Ventura. Tamanho exemplo de virtude provoca em Grata Célia o desejo de esconder a sua vida desventurada. Cabe a Cupido, que tenta em vão persuadir a princesa a libertá-lo, desvendar a identidade desta. O Duque fala de *dichoso hado* e de *buen hora* ao referir-se ao encontro entre personagens de tal estirpe. A euforia do seu discurso, patente na repetição de *bien*, *bendita*, acentua o carácter maravilhoso que Vicente procurou criar no final do auto e que faz contrastar com o desentendimento entre Grata Célia e Cupido, mais uma vez posto em evidência no diálogo que preenche o tempo entre a saída do Duque e a entrada do Príncipe com todo o seu séquito:

Cupido . *Señora, y este vuestro preso
sin remedio ha de morir.*
Grata . *Y por qué
que amor que no tiene fe
no puede morir d'amores.*
Cupido . *Porque no creis mis dolores
que mí mal claro se ve.*

Vicente trabalha ainda aqui a linguagem codificada do amor cortês – *morir d'amores* – para insistir na falsidade do sentimento de Cupido. O contraste com a ausência de discurso amoroso no encontro entre Grata Célia e o Príncipe da Grécia terá sido maior, em 1536, para um público formado pela ética cortês.

E acabando de cantar, diz a Ventura:

*. Oh Grata Celia princesa
de las princesas mayor
que os hizo el dios d'amor
que tenéis su vida presa.*
Grata . *Más holgara
que ventura preguntara
pues que ya me conocía*

*quién me robó el alegría
y las flores de mi cara.*

Ventura . *Perdoná que perdí el norte.*
Grata . *Oh ventura consagrada
que siendo de mi adorada
vos me distes por mi suerte
ventura desventurada.
tal ha de ser
por ser buena la mujer
virtuosa sin mudanza
dios de amor ha de querer
tomar tan cruda venganza.*

A chegada da Ventura inicia um jogo que a leitura dificilmente dá a entender. Só a acção teatral pode explicitar o funcionamento duplo da alegoria. As personagens falam de ventura com a Ventura personificada: Grata Célia queixa-se de ter recebido da Ventura ventura desventurada; o Príncipe interroga a Ventura acerca da vantagem de a ter por guia. Ao porem em causa a acção desta, as duas personagens suscitam uma explicação que desencadeará o desfecho feliz deste quadro e do auto. A Ventura dir-se-á ao serviço de Deus e não de Apolo ou Cupido para guiar os peregrinos, recusando qualquer ligação com divindades pagãs. Cita o saber do povo em sua defesa: *quiso Dios y la ventura*. O discurso desta personagem é, aliás, marcado quer por traços de humor – *Perdoná que perdí el norte* – quer por uma sabedoria popular com cariz pragmático que se manifesta também na última estrofe do auto.

Grata . *Contenta so
mas sin padre qué haré yo
que aunque siento mi daño
la culpa tiene el engaño
mas el engañado no.*

Ventura . *Cata que os viene Dios a ver
princesa muy soberana
no os debéis de torcer
que lo que se puede hoy hacer
no quede para mañana.
no esperéis más recado
pues os es honra y provecho
qu'el casamiento alongado
pocas veces se vio hecho.*

Grata Célia introduz uma nota disfórica ao recordar a ausência do pai e os

danos provocados pela acção enganadora de Cupido. Este terá presenciado o encontro entre os príncipes, pois nada refere a sua libertação e saída. Para os compiladores, o auto termina com música e com a imagem da Ventura unindo Grata Célia e o Príncipe da Grécia, na qual podemos reconhecer modelos iconográficos da época.

Cerca de 1520, Gil Vicente dirigira ao conde do Vimioso, também poeta do Cancioneiro Geral, umas trovas nas quais anunciava estar produzindo uma farsa *mui fermosa* chamada *Caça dos segredos*. Não existe outro rasto deste auto e, ao contrário do que acontece com *Jubileu de amores*, *Aderência do Paço* e *Vida do Paço*, desconhece-se se terá sido concluído e representado. Existe a possibilidade de Vicente ter terminado, em data posterior, esta farsa, de a ter transformado ao gosto da época e de lhe ter dado outro nome. *Floresta de enganos* seria o auto desaparecido, conjectura que pode ser apoiada pelos versos de apresentação no prólogo:

*pero señores os pido
que tengais todo encubierto
en vuestro seno escondido
porque no sepa Copido
que descubro su secreto.*

De outros segredos se falará ao longo do auto: a Viúva pede à Moça que não descubra o seu disfarce, Cupido diz *en secreto* a Apolo que o templo deste corre perigo, o Doutor combina encontrar-se com a Moça *en lugar mucho secreto* e decide guardar segredo desta aventura, finalmente, o Duque peregrino sai para revelar ao Príncipe da Grécia a identidade secreta de Grata Célia. O tema do engano propicia o jogo com a ocultação e a revelação. Caçar segredos constitui afinal o divertimento do espectador, mesmo quando ele sabe mais do que as personagens.

Referências

José Camões

- 1992 *Festa. Vicente*
Lisboa: Quimera

Anselmo Braamcamp Freire

- 1919 *Vida e Obras de Gil Vicente*
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente

Luiz da Cunha Gonçalves

- 1939 «Gil Vicente e os homens do foro»
Gil Vicente. Vida e Obra
Lisboa: Academia das Ciências

Vitorino Nemésio

- 1941 *Gil Vicente. Floresta de Enganos*
Lisboa: Inquérito

Álvaro J. da Costa Pimpão

- 1956 *Gil Vicente. Obras Completas*
Barcelos: Companhia Editora do Minho

Óscar de Pratt

- 1931 *Gil Vicente. Notas e Comentários*
Lisboa: Clássica Editora

Stephen Reckert

- 1977 *Gil Vicente: espíritu y letra*
Madrid: Gredos

I. S. Révah

- 1951 «La «comédia» dans l'oeuvre de Gil Vicente»
Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, tome II, n.º1
Lisboa

António José Saraiva

- 1942 *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*
1981 terceira edição
Lisboa: Bertrand

Carolina Michaëlis de Vasconcelos

- 1923 *Notas Vicentinas 4: Cultura intelectual e nobreza literária*
1949 *Notas Vicentinas*
Lisboa: Ocidente