

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

João Nuno Sales
FRÁGUA

Químera

LISBOA 1991 | e-book 2005

Nos anos 20 do século XVI, realizam-se três casamentos na família real portuguesa para os quais Vicente faz autos: *Cortes*, em 1521, dedicado ao casamento de Breatiz; *Templo*, em 1526, que celebra o casamento de Isabel; e *Frágua*, a produção comemorativa do *desposório* do rei João III com Caterina, irmã de Carlos V. Há diferenças entre os autos: os dois primeiros citados são, também, de despedida das infantas, enquanto que em *Frágua*, em vez de uma partida, há uma chegada. Mas a nova rainha ainda não chegou.

151

Tragicomédia representada na festa do desposório do muito poderoso e católico rei de gloriosa memória dom João o terceiro deste nome, com a sereníssima rainha dona Caterina nossa senhora, em sua ausência, na cidade d'Évora, na era de Cristo nosso senhor de 1525. A qual tragicomédia é chamada Frágua d'amor. E o castelo de que aqui se fala é per metáfora, porque se toma castelo por Caterina.

A ausência da noiva, que o texto do auto confirma com as referências à rainha que virá, permite duvidar da data inscrita na didascália inicial: em vez de 1525, ano efectivo do casamento, talvez seja 1524, pela altura do juramento matrimonial à distância, realizado na cidade de Tordesilhas, em Agosto. Nesse mês, João III está em Évora e Gil Vicente pode ter feito o auto para a festa real, como defende Braamcamp Freire (1919, 1944: 184). *Frágua* terá sido espectáculo das festas efectuadas em 1524 *pera o recebimento da rainha*, como frei Luís de Sousa noticia (*Anais de D. João III*, edição de 1938: 194).

Frágua lê-se no livro terceiro da *Copilaçam* de 1562 (151-156). O texto permite ver o processo de construção teatral utilizado por Vicente. O auto divide-se em duas partes que, distintas nos motivos, nas personagens e nos espaços representados, sugerem ser autos independentes. Mas a autonomia é aparente. Há laços que unem as duas partes.

Primeiramente entra um Peregrino dizendo:

*. Un castillo me han loado
alto y muy esclarecido
por los césares fundado
torreado y nobrecido
en buen sino edificado
de siete cercas murado
fe caridad las primeras
esperanza y sus parceras*

151a

151b

*virtudes de que es cercado
lo guardan de mil maneras*

*diz que tiene y bien hermosas
cuatro torres muy derechas
fuertes, lindas, tan graciosas
que sobran todas las cosas
que en el mundo fueron hechas.
estas cuatro muy perhechas
torres con cubos y almenas
y todas cuatro tan buenas
que no pueden ser deshechas*

151c

*la una es genelosía
y la otra gravedad
otra liberalidad
la otra sabedoría.
la más alta es la bondad
las puertas de honestidad
las llaves de devoción
los petrechos de razón
las armas de santidad*

*dicen que es tan bien fundada
su torre del homenaje
tan noblemente labrada
con piedra de tal linaje
que primero fue sagrada.
y que de dentro es forrada
de muy santos pensamientos
y que tiene los cimientos
para siempre ser loada
por muchos merecimientos*

*la cava en suma grandeza
y profunda en descripción
y dicen que a Salamón
ni Dios ni la natureza
no le dio más perfección.
castillo sin división
gracioso fuerte terrible
hermoso cuanto es posible
dichoso cuanto es razón.*

cuando vi andar volando

*su fama por las montañas
per palacios y cabañas
estas cosas pregonando
con alegrías tamañas
engendröse en mis entrañas
deseo sin detener
de ir a Castilla por ver
esta flor de las Españas.*

151d

O início de *Frágua*, alegorizando personagens e objectos, inspira-se nas moralidades medievais. O processo utilizado é comum a outros autos de Vicente: um Peregrino desloca-se e fala. Descreve um castelo construindo uma alegoria, uma arquitectura de símbolos, cujos elementos explicita. O que o Peregrino diz é, na exaltação da grandeza e da honra, texto de ortodoxia:

– símbolos da religião, as sete muralhas do castelo são as três virtudes teológicas (fé, esperança e caridade) mais *sus parceras*, as virtudes cardeais ou morais (prudência, justiça, fortaleza e temperança) que o público, por formação religiosa, saberá reconhecer, embora não as ouça enunciadas;
– símbolos da nobreza, as torres, enunciadas na terceira estrofe do texto, são virtudes que correspondem ao ideal de cavalaria: da linhagem à santidade.

A didascália inicial diz (e é por isso que o leitor sabe) que este castelo simboliza Caterina: a noiva é a súpula das virtudes exigidas a quem casa com tão alto rei. Mas o público que assiste a esta primeira apresentação pode prescindir desse escrito porque conhece o motivo: sabe que o auto foi feito para comemorar as núpcias reais. Naquele momento, seria difícil falar de outra coisa e a ocasião elucida a metáfora. Todavia, diversas cenas do auto permitem um melhor esclarecimento do espectador.

Surge uma nova personagem, o Romeiro, que vem a Portugal ver um príncipe afamado: não sendo nomeado, João III é, mais uma vez em autos de Vicente, referido como um segundo Alexandre. Em *Cortes*, ainda príncipe, a alusão também é directa: *sua figura será \ um Alexandre segundo* (167a). Do diálogo entre Romeiro e Peregrino saber-se-á que o castelo já foi tomado por esse rei de Portugal, não pela força, mas pela acção de Copido, deus do amor.

Pelo texto do auto posso imaginar como foi a acção. O Peregrino esteve a falar para o público e os três últimos versos da sua fala indicam que se vai movimentar: dirige-se para Castela. A informação didascálica e os primeiros versos do diálogo entre as personagens sugerem que as duas figuras (identificáveis pelo traje) se deslocam em sentido contrário e param para conversar:

Encontra-se com um Romeiro e diz:

. Vas o vienes, padre honrado?

Romeiro . *Vo y vengo y ahora está.*
Peregrino . *Adó vas?*

Romeiro . *Hermano vo
ver un príncipe afamado
el que en Portugal reinó.
porque dicen por allá
qu'és un rey tanto facundo
que conquista todo el mundo
y que todo se le da
y es Alexandre segundo*

*dicen que quiere tomar
un castillo que hay en Castilla
tan fuerte y en tal lugar
que si él lo conquistar
gran rey es a maravilla.*

Peregrino . *Mas creo que es ya tomado
a según la nueva suena
y gran tiempo ha que tan buena
no llegó a este reinado
de ninguna tierra ajena.*

Romeiro . *Tan áina y tan sin pena
quién haría ese labor?*

Peregrino . *El mayor dios del amor
que todos bienes ordena
pero éste es el mayor.*

Romeiro . *Pues tal castillo venció
cierto es lo que dicen d'él
que todo hombre que lo vio
dice: cred que yo vi aquél
en que no cabe si no.*

Peregrino . *Para te hablar verdad
por fuerza no fue vencido
mas el capitán Copido
le pidió la voluntad
y diola sin más roído.
vino del cielo escondido
de su madre Venus diesa
volando mucho de priesa
hecho niño esclarecido*

*y fue el capitán principal
que cercó la fortaleza*

152a

*el castillo angelical
por parte de Portugal
y por bien de su nobleza.
cuando Venus no halló
en el cielo el dios d'amor
sus músicas convirtió
en lágrimas y descendió
del cielo con gran dolor.*

Esta fala conclui um diálogo importante para o esclarecimento da metáfora e anuncia outro número com nova personagem: a deusa Vénus, no papel de mãe desesperada à procura do seu filho Copido.

A intervenção de Vénus pode ter origem na poesia *Amor fugitivo* de Mosco, conhecida em Espanha, antes de 1524, através das versões latinas de Policiano e de Pontano, citadas por Costa Ramalho (1963-1964). Por outro lado, no poema *Lamentaciones de amores* de Garci Sánchez (século XV / XVI), leio o verso *lágrimas de mi consuelo*. A única diferença do que surge no final do solilóquio de Vénus é a interjeição *oh*, que torna o verso hipermétrico. As versões do idílio grego e o poema castelhano parecem, assim, ter sido fontes que Gil Vicente usou para adaptar o tema ao teatro.

Vem a deosa Vénus, rainha da música, em busca de seu filho deos d'amor e diz:

Vénus . *No sé a quién preguntar
por el mi hijo Copido
vuestro dios d'amor perdido
y no sé en qué lugar
se me ha desaparecido.
oh mi hijo esclarecido
adónde estás?
que en mis tetas he sentido
que es cierto que llorarás
y no serás socorrido*

*en qué calle te perdí
en qué calles te perdiste
oh mi amor adó fuiste
qué hará el cielo sin ti
oh mi hijo qué heciste?
bien sé que no te escondiste
mas perdido
no te vi ni tú me viste
y así desacorrido
llorarás la madre triste*

*y si por tu voluntad
a tu madre has dejado
y a la tierra abajado
es muy alta novedad
y caso muy desviado.
el mundo será mudado
en alegría
o el su rey es casado
o no sé por vida mía
qué diga a tanto cuidado*

*adónde te hallaré?
adónde me hallarás?
vida mía adó estás?
que sin ti siempre estaré
pensando dónde estarás.
dos mil angustias me das
en buscarte
tú de niño olvidarm'has
mas yo no podré olvidarte
como tú me olvidarás*

*nunca limpiaré mi cara
de las lágrimas sobradas
con que mejillas quejadas
por esta desdicha amara
a menudo son regadas.
salgan muy apresuradas
sin recelo
del corazón estiladas
oh lágrimas de mi consuelo
cúando seréis consoladas?*

A cena seguinte (o diálogo entre Vénus, Romeiro e Peregrino) é exemplo de economia de meios. Vicente organiza o auto em pequenas unidades e assegura a continuidade da acção, garantindo a informação do espectador. É um teatro que se explica. Lembra personagens e acontecimentos anteriores, indica o motivo da acção, anuncia outros momentos teatrais. A cena organiza-se em quatro partes distintas: introdução do assunto, desenvolvimento, resolução e remate.

Na introdução, o diálogo retoma o assunto anterior e, pelas perguntas do Peregrino e do Romeiro, parece que os destinatários do pranto de Vénus foram, apenas, os espectadores do auto. Como se tivessem estado ausentes, os actores fingem não ter ouvido o que a deusa disse, mas sabem quem ela é: o Peregrino anunciou-a e interpela-a pelo nome. O número anterior pode ser

assim: num plano independente, Vénus a proferir o seu solitário lamento; noutro, as duas figuras sem intervir.

Simulando não compreender os problemas de Vénus e obrigando à sua explicitação, Peregrino e Romeiro provocam a recapitulação do tema. Assim, o assunto é tratado novamente, mas de forma menos trágica que na primeira fala de Vénus. A redundância de informação permite assegurar a articulação de cenas, enquanto a mudança de tom revela a consciência dessa reiteração, assumindo-a como parte integrante do jogo teatral.

As figuras sugerem cantigas que são de outra geografia cultural: dos cancioneros de Madrid e Valencia (Beau 1959: 221; Hart 1972: 118). Este processo específico que consiste em incluir, nas falas das figuras, citações de cantigas, que podem ser feitas a cantar e talvez sejam do conhecimento do público, aparece noutros autos (*Cortes e Duardos*, por exemplo) e foi objecto da atenção de estudiosos. Stephen Reckert (1983: 57-58, 143) sublinha a originalidade deste processo de construção teatral.

Peregrino . *Señora Venus qué habéis?
de qué vos andáis quejando?*

Vénus . *Pelegrino ando buscando
mi hijo si d'él sabéis
habed dolor de cual ando.*

Peregrino . *Por qué no andáis cantando
perdiendo tal dios d'amor:
nunca fue pena mayor
ni tromento tan extraño
que iguale con el dolor.*

Romeiro . *Pues sois señora de Orfeo
diesa de la melodía
cante vuesa señoría:
dónde estás que no te veo?
qu'es de ti esperanza mía?*

152c

Vénus . *Mas así sin alegría
llorando cantaré yo:
tristeza quién a vos me dio
pues no fue la culpa mía
no ge la merecí no.*

A segunda parte da cena corresponde ao desenvolvimento do assunto: o diálogo passa das cantigas para as promessas como condição do esclarecimento de Vénus. Constitui um estratagema, usado pelo autor em estrofe e meia de texto, para fazer avançar a acção teatral:

Peregrino . *Señora qué nos daréis
y qué bien nos haréis vos*

*a mí y a dambos a dos
si por nos nuevas sabéis
dese sublimado dios.*

Vénus . *Dónde está?*
Peregrino . *Qué prometéis?*

Em paródia, as promessas não se ajustam ao piedoso carácter dos peregrinos mas a profanos desejos:

Vénus . *Prometo de os hacer
que no améis a mujer
que d'ella no alcancéis
cuanto vueso amor quisier.*

Romeiro . *No quiero yo más valer.*
Peregrino . *Ni yo más riqueza pido.*
Vénus . *Dadme nuevas de Copido
recobraré mi plazer
que está todo en mí perdido.*

A terceira parte é da resolução do problema levantado por Vénus e, ao mesmo tempo, aquela que sublinha o carácter comemorativo do auto: a fala do Peregrino (síntese da alegoria representada) é hino de louvor ao casamento de João e Caterina.

Perante o panegírico do Peregrino, Vénus fica consolada e Copido perdoado:

Peregrino . *El dios d'amor decendió
a España según suena
y él per sí se demovió
porque nunca cosa buena
sin amor se concertó*

*entró en un castillo tal
cual hizo Jupiter solo
con los rayos de Apolo
por su mano divinal
entró con paz general
nel castillo y con razón
le asentó en prefeción
las armas de Portugal
en medio del corazón*

*corazón alcaide mayor
del castillo alto y grave
y al niño dios de amor*

152d

*entregó luego la llave
como a su superior.
y obrado este labor
por parte de Portugal
visitó el emperador
él fue el correo mayor
y embajador principal*

*hizo buenas maravillas
renovó los corazones
abatió openiones
hizo amores de rencillas
de las discordias canciones
de los enojos deseos
de los males esperanzas
de las iras concordanzas
y de los respectos feos
muy graciosas mudanzas*

*loado seas castillo
loado seas amor
que sin ti y tu resplandor
esto osaré decillo
no se obra tal labor.*

Vénus . *Muy ciertas son las señales
ése es mi hijo amado
y pues que anduvo ocupado
en obras tan divinales
tomo a bien el mal pasado.*

O remate da cena é feito pelo Peregrino na que é a sua última fala transcrita. Mais uma vez, esta figura anuncia um próximo momento teatral, que corresponde à segunda parte do auto: planetas feitos ferreiros que transformarão quem assim o quiser.

Peregrino . *Él convertió en herreros
cuatro planetas nombrados
para hacer hombres mudados
milagrosos fragueros
con sus martillos dorados.
es maravilla de ver
no hay quien no se asombre
que rehunden qualquiera hombre
y vuélvenle de nuevo hacer
la fación. ponelde el nombre*

*si queréis de más altura
si ancho si delicado
si viejo mozo tornado
de la edad y estatura
que les fuere demandado.*

153a

O anúncio da acção teatral que *es maravilla de ver* não corresponde à sua imediata execução. O que o Peregrino diz é importante para ligar as duas partes do auto, mas há um reforço dessa ligação com a presença de uma nova personagem que, por permanecer no espaço de representação, projecta a primeira parte do auto na segunda, estabelecendo a união das duas.

Um Negro vai dialogar com Vénus (as duas outras figuras não têm fala transcrita e podem já ter saído) e diz-lhe que vem de Tordesilhas, local do contrato nupcial, continuando assim o processo de referências implícitas à ocasião que se celebra e, portanto, à decifração da metáfora que para esse efeito foi composta.

A figura, novidade neste teatro, voltará a aparecer em *Nau* (1527) e *Clérigo* (1528-9?). É portadora de uma linguagem que por si só cria o cómico. O ambiente é de farsa.

Vem um Negro cantando na língua de sua terra e diz Vénus:

. Prieto vienes de Castilla?
Negro *. Poro que puruguntá bós esso?
mi bem lá de Tordesilha
que tem bós de ver co esso
qu'eu bai Castilla qu'eu bem Castilla?*
Vénus *. Y qué nueva hay allá?*
Negro *. Nova que uba já maduro
já vindimai turo turo
Tordesilha tanto vinha
a mi faratai puro vida minha
lá é tera mui seguro.*
Vénus *. En viñas te hablo yo?*
Negro *. Pos en què minha condessa
que inda que negro só
bosso oio é tam trabessa
tam preta que me mató.
senhora quem te frutasse
poro quatro dia no más
e logo morte me matasse
que más o dia nam durasse
polo vida que bosso me dás.*

*le bella mal maruvada
de linde que a mi vê
vejo-ta trisse nojara
dize tu razão puru quê.*

*a mi cuida que doromia
quando ma foram cassá
se cordaro a mi jazia
esse nunca a mi lembrá
le bele mal maruvada
nam sei quem casá a mi
mia marido nam vale nada
mi sabe razão puru quê.*

153b

Vénus . *Cúyo eres negro coitado?*
Negro . *A mi sá negro de crivão
agora sá vosso cão
vossa cravo murgurado
cativo como galinha
quando boso água querê
logo a mi bai trazê
e más o feixe de lenha.*

*a mi leva boso roupa Alfama
quando a mi manta frutai
mi bai seora tomai
esse para bossa cama.
quando uba maruro já
que a mi furutai cada hora
a mi bai tomai señoira
uba que boso fratá*

*se camisa furutá eu
labrado d'ouro faramosa
mi bai señoira esse é bossa
pois que seoro Deus ma deu
se pode furutá rinheiro
corpo re reos esse si
nunca guardai para mi
bossa é toro inteiro.*

Vénus . *Niegro no t'entiendo cosa
eres ya cristiano? di.*
Negro . *Furunando chamá mi
y a bos chama foromosa.*

Vénus . *Di ahora el crieleisón.*
Negro . *De mutó boa vontare*
pato nosso é mutó bom.

A cena serve de *intermezzo* musical e cómico. Como em *Clérigo* (235c), há música na entrada do Negro: diz a didascália que ele vem a cantar *na língua de sua terra* (por isso é identificado por Vénus, mas é provável que o actor venha pintado de preto e vestido como escravo). Não se conhece música e letra desta simulada (?) cantiga africana, mas Carolina Michaëlis de Vasconcelos fala em batuque (1923, 1949: 498). Mais se sabe do romance *Le bella mal maruvada*, também citado em *Rubena* (092b) e parodiado em *Inverno e Verão* (181d), que o Negro canta a meio da sua intervenção. *La bella malmaridada \ de las más lindas que vi* é texto muito divulgado na Península, no século XVI, estando registado em diversos cancioneiros.

Parodiar uma cantiga, que pode ser conhecida pelo público, é mais um efeito de cómico. Do mesmo registo é o último verso transcrito desta cena: o início de um *Pater Noster* (*pato nosso*, no texto) aparentemente não concluído e que Vicente desenvolverá em *Clérigo* (235d). Provoca-se o riso, contrapondo o registo sério de Vénus ao registo cómico do Negro. O papel da deusa, com sete versos transcritos em toda esta cena, é o do palhaço rico: pôr o Negro a falar, porque esse falar tem graça.

O Negro parece ser a mesma personagem de *Clérigo*: o mesmo nome, as mesmas referências a um escrívão, problemas semelhantes com furtos e o mesmo *falar guiné*. Pode ser papel para actor especialista.

No *Cancioneiro Geral* (1516) já se encontram simulações do falar dos negros. Paul Teyssier (1959: 229) refere, entre outros aspectos característicos dessa simulação, a sintaxe e a morfologia rudimentares, as frases sem concordância, as expressões *a mim* por *eu*, ou *estar* por *ser*, concluindo que Gil Vicente continuou esta tradição existente na literatura portuguesa de forma regular e sistemática.

Estudiosos registaram diversas características da linguagem do Negro em Vicente. Destaco a frequente queda das consoantes finais *-r*, *-s*, *-l*; as passagens de *-d-* a *-r-*, de *-v-* a *-b-* e de *-lh-* a *-i-*; as aféreses de fonema ou sílaba, como em *murgurado* e *crivão*; as epênteses de que o nome da personagem é exemplo: *Furunando* por *Fernando*.

A transformação das línguas como artifício teatral e recurso cómico, parodiando o falar de negros, ciganos, mouros ou judeus, é elemento importante no trabalho de Vicente. O autor tem ouvido para a realidade que o cerca e reproduz no teatro palavras que são a caricatura fonética desses grupos étnicos. A comicidade está, também, nessa verosimilhança.

Com o último verso transcrito da fala do Negro acaba esta primeira parte do auto.

Em este passo foi posto um muito fermoso castelo e abriu-se a porta dele, e saíram de dentro quatro galantes em trajo de caldeireiros com cada um sua serrana muito louçã pola mão. E eles mui ricamente ataviados cobertos d'estrelas porque figuram quatro planetas, e elas os gozos de amor, e cada um deles traz seu martelo muito façanhoso (153^a) e todos dourados e prateados. E ùa muito grande e fermosa frágua. E o deus Copido por capitão dele. E estas serranas trazem cada ùa sua tenaz do teor dos martelos pera servirem quando lavar a frágua d'amor. E assi saíram do dito castelo com sua música, e acabando fazem o razoamento seguinte pera declaração do significado das ditas figuras, e cada planeta fala com sua serrana:

O momento de separação das partes do auto está indicado na didascália: *é posto* um castelo, máquina de teatro que também aparece em *Devisa* (1527) e, talvez, em *História de Deos* (1528?). Sendo autos de um mesmo tempo parece-me aceitável a ideia de o castelo ser reconstituível (Keates 1962, 1988: 86): um engenho desmontável que se possa transportar.

Existem descrições mais antigas de castelos no teatro em Portugal. Referindo-se às festas nupciais de 1490, em Évora, e aos grandes momos que então ocorreram, descreve Garcia de Resende na *Crónica de D. João II*, que leio pela edição de 1545 (capítulo 126, 077b): *E veo outro entremês muito grande em que vinham muitos momos metidos em ùa fortaleza antre ùa rocha e mata de muitas verdes árbores, e dous grandes salvagens à porta com os quais um homem d'armas pelejou e desbaratou, e cortou ùas cadeias e cadeados que tinham cerradas as portas do castelo, que logo foram abertas, e por ùa ponte levadiça saíram muitos e mui ricos momos.*

O autor da didascália de *Frágua* adjectiva o castelo, mas a descrição é escassa. Pode ser de madeira como o de 1490. Sei que tem uma porta e que precisa de ter volume interior suficiente para albergar os nove actores que de lá vão sair. Tem dentro outra máquina teatral, a que vai dar o nome ao auto: *uma frágua, muito grande e fermosa.*

Em este passo foi posto um muito fermoso castelo, diz a didascália, mas donde veio? A hipótese de sempre ter estado à vista do espectador, mas afastado da acção que decorria, e agora ser transportado para o espaço de representação, como em 1490, não é inverosímil. A ser assim, possibilitaria outra leitura do espectáculo: até este momento, toda a acção se teria passado com o castelo ao fundo. Mas este também pode ter estado escondido do público e o autor jogar com o efeito de surpresa ao apresentá-lo. É sentido possível: depois de tanto se falar em castelos, eis um que aparece.

O ambiente é o dos momos quatrocentistas, tanto nas máquinas teatrais utilizadas, como nas novas figuras do auto.

Os Planetas *galantes* vêm vestidos como ferreiros, o traje coberto de estrelas (o que os identifica), transportando cada um o seu martelo. Trazem pela mão figuras femininas, vestidas de pastoras. As Serranas transportam tenazes. Os tons dominantes parecem ser o dourado e o prateado. Há música na

colocação do cenário e na entrada das figuras em cena, que podem vir a dançar.

Resumo o que posso reconstituir desta acção: o Negro mantém-se em cena; pode fingir que está a rezar o Pai Nosso, mas não se ouve. A atenção do público é desviada pelo transporte do castelo, com a frágua, para o espaço de representação. Sempre com música, as figuras saem aos pares, talvez a dançar. Não sei onde está Copido, mas como *capitão* a quem todos se dirigem, pode estar fixo num local mais elevado do castelo ou da frágua.

Engenhos instalados, actores nos seus lugares, as figuras femininas são apresentadas por Mercúrio, Jupiter, Saturno e Sol. Os Planetas transformados em ferreiros, já referidos numa anterior fala do Peregrino, podem ser reconhecidos pelo traje, mas não são nomeados no auto. Esta identificação, mais precisa, parece arbitrária, não tendo interesse para o desenrolar da acção que se inicia com o esclarecimento dos gozos do amor.

Vicente parece conhecer um poema de Juan Rodríguez del Padrón, da primeira metade do séc. XV, intitulado *Los siete gozos de amor, parodia profana de los dolores y gozos de la Virgen que no llega a ser irreverente* (Azáceta 1988: 55). *Gozos* tem o sentido de composição poética em louvor da Virgem e Azáceta pode referir-se aos Mistérios Gozosos e Dolorosos que se rezam no Terço do Rosário. Se assim for, o que as Serranas representam corresponde a tímida paródia, eventualmente influenciada pelo autor castelhano, de uma temática religiosa. As respostas que dão inserem-se, aliás, num registo irónico.

O canto dos Planetas relaciona-se com a atmosfera nupcial da corte, com a temática do amor, transparecendo, como no poema castelhano, alguma sensualidade na defesa da fidelidade e da total dedicação ao ser amado. O texto que dizem ou cantam remete para os conselhos que se dão aos noivos e para o amor cortês, enquanto que as Serranas, condicionais nas suas anuências, podem ser o contraponto cómico a esse dizer.

Mercúrio . *Vos sois señora serrana
primero gozo d'amor
que es mirar al servidor
contino de buena gana
sin le mostrar desamor
y pues os hizo de nada
Copido por su loor
mirad a vueso servidor
con voluntad namorada.*

Serrana I . *Yo lo haré así señor.*

Mercúrio . *Vos miraréis mucho en hito
los ojos del amador
porque deis gozo al dolor
que se recibe infinito*

*y no paguéis con desamor.
ni sea en general
el mirar deste teor
sino a vuesto servidor.*

Serrana I . *Cuando yo viere que es tal
ansí lo haré yo señor.*

Jupiter . *Vos sois serrana hermosa
segundo gozo d'amor
que es hablar al servidor
mucho blanda y amorosa.
y si queréis ser dichosa
quered a quien os tiene amor
que la tema presumptuosa
es cruel al servidor.*

Serrana II . *Cuando fuere justa cosa
ansí lo haré yo señor.*

Jupiter . *Reconociendo el servicio
le daréis plazer mayor
que el mayor gozo de amor
es mirar al beneficio.
qu'el servicio mal mirado
es dolor más que dolor
al triste que es namorado.*

153d

Serrana II . *Si yo le viere tal cuidado
yo lo haré ansí señor.*

Saturno à Serrana III:

*. Sois serrana sin mentir
el tercer gozo de amor
que es mostrar al servidor
grande gloria en lo oír
porque es dulce favor.
y para el gozo ser mejor
y mucho más estimado
cuanto más en apartado
le dad oído mayor.*

Serrana III . *Si no hablare en lo escusado
ansí lo haré yo señor.*

Saturno . *Que quien escucha de gana
señal es de grande amor
por eso linda serrana*

*haced lo que os digo hermana
sin otro ningún rigor.
y aunque él sea vencedor
y vos señora vencida
por no serdes homecida
dalde vida al servidor.*

Serrana III . *Se mi honra fuere servida
yo lo haré así señor.*

Sol . *Vos sois serrana de flores
el cuarto gozo d'amor
y es que el vueso servidor
no os sienta otros amores
porque es engaño mayor.
no le deis competidor
sea vueso amor sencillo
porque el otro es desamor.*

Serrana IV . *Si él sopiere sentillo
yo lo haré así señor.*

154a

A leitura desta parte do texto permite verificar regras. Para cada gozo de amor são ditas duas estrofes por cada um dos Planetas, havendo um remate final feito pelas Serranas. O último verso de cada estrofe termina ora por *yo lo haré así señor*, ora por *así lo haré yo señor*, numa cadência rítmica que sugere o canto.

A existência de um modelo permite suspeitar que falta uma estrofe nesta série, correspondente ao diálogo do Sol com a Serrana IV, que terminaria por *así lo haré yo señor*. Foi Vicente que se esqueceu, o editor que não viu ou o censor de 1562 que não gostou? Qualquer que seja a razão, há um corte abrupto de assunto na primeira fala de Copido, alusiva ao casamento real.

Copido . *Paréceme que es razón
pues reina tan excelente
viene a reinar nuevamente
que hagamos refundición
en la portuguesa gente.
hagamos mundo nuevo aquí
pues nuevos reyes son venidos
por el gran Dios escogidos
apregonad por ahí
mis milagros ascondidos.*

Intitulado *capitán* pelo Peregrino, diversas vezes referido durante o auto, o deus do amor finalmente fala. Entra com o castelo (*e o deus Copido por*

capitão dele) como diz a didascália mas, no contexto dessa informação, não sei se devo considerá-lo capitão do castelo se da frágua, com erro de género, se das outras figuras, com erro de número. Se a resolução desta dúvida pode ser importante para a análise do texto, já não é tão necessária para o estudo de como foi este teatro: ler o auto, nesta perspectiva, permite dizer que quem representa Copido é o actor principal.

A sua intervenção é a do chefe de uma orquestra. É ele o dirigente do projecto do auto que, anunciado pelo Peregrino, vai agora concretizar-se. É o maestro da mudança exigida com a vinda da nova rainha. *Apregonad por ahí*, manda Copido. Como o arrais da barca de *Inferno* (043c) que inicia o auto apregoando a *barca*, Mercúrio fala em pregão:

Mercúrio . *Quien quisiere renovarse
o hacerse de otra suerte
venga aquí que sin la muerte
puede muy bien emendarse
y no lo hayáis por cosa fuerte.
qualquiera hombre bajuelo
que quisiere ser mayor
y aun el longo ser menor
vínfase aquí sin recelo
a la fragua del amor*

*hombre muy ancho pesado
como fuere refundido
en la fragua de Cupido
tornará muy delicado
y el viejo remocido.
negra mucho denegrída
si blanca quisiere ser
o pera parda mujer
moza alba gentil garrida
todo se puede hacer.*

Explicita-se um programa com exemplos possíveis de refundição, dois dos quais vão ser usados na continuação do auto: a frágua é máquina que faz rejuvenescer e mudar a cor da pele. Transformar as pessoas, forjá-las, é a base do argumento. A ideia pode não ser original: António José Saraiva referencia o mesmo tema na *Farce des Femmes qui font refondre leurs maris* (1942, 1981: 168).

O primeiro candidato à refundição é o Negro, o único corpo que assegura a ligação entre as duas partes do auto. Vénus, que nunca mais é referida, deve ter saído quando Copido entrou.

A partir de agora e até ao final, o auto é farsa: todas as situações propostas correspondem, em registo cómico, à sátira de costumes ou de pessoas. É

uma personagem de farsa, o Negro, que estreia esta fase final da representação.

No pedido que faz para se tornar branco, o Negro pormenoriza aspectos do corpo visualizáveis na caracterização:

Negro . *Faze-me branco rogo-te homem
asinha logo logo logo
mandai logo acendere fogo
e minha nariz feito bem
e faze-me beíça delgada te rogo.*

Jupiter . *Mirad quién comenará
en un negro tal labor.*

154b

Negro . *Quem te manda a vós falá
e mi fala com deos d'amor
que farmoso me fará.*

Dirigindo-se primeiro a Jupiter, o Negro muda de interlocutor a meio da fala e apela ao deus do amor porque é este quem manda. Copido concorda com a transformação, mas, ao contrário do que diz e como adiante se verá, a frágua tem limitações.

Copido . *Sí sí sí. cuantos venieren
negros moros y villanos
mancebos y ancianos
haceldos como os pidieren
muy presto y ande las manos*

*el que nació desdichoso
y sin ninguna ventura
y lo sigue desventura
haceldo mucho dichoso
y con ventura segura.
y el que menos namorado
de lo que es quisiere andar
ahí se puede emendar
y el hombre desnamorado
namorado singular.*

A estrofe seguinte parece estar incompleta, seja por quebra do esquema rimático (os dois primeiros versos não rimam entre si, nem com os seguintes) seja por deficiência de sentido (o terceiro verso – fala atribuída a Mercúrio – não se ajusta à anterior fala do Negro).

Jupiter . *Cómo quieres tú hacerte?*

Negro . *Branco como ovo de galinha.*
 Mercúrio . *Ora entra y no hayas miedo
 que no has de sentir nada.*
 Negro . *Fazer nariz mui delgada
 e fermosa minha dedo.*

A forja vai funcionar pela primeira vez. No total do auto, serão três as figuras transformadas pela máquina, gerando uma situação de grande comicidade. É difícil reconstituir a acção. Não sei como é a frágua. Pode andar à roda enquanto as personagens são alteradas. Deve ser grande para que os actores entrem (saltem por cima?) e se transformem fora da visão dos espectadores, e para, no interior, ter um conjunto de adereços que irão aparecer.

Em *Purgatório* (049c) – e *Glória* (055) tem um início semelhante – os anjos entram cantando: *Remando vão remadores \ barca de grande alegria*. A letra sugere que usam remos, num ritmo cadenciado, enquanto cantam. A mesma técnica, mas com materiais diferentes, parece ser utilizada em *Frágua*: sempre que a forja funciona, ouve-se música, com martelos e um coro feminino. O público vê e ouve cantores e músicos.

Muitas cantigas foram cantadas ou citadas no curso do espectáculo, mas a das Serranas merece uma nota da didascália porque, ao contrário de outras, foi composta por Vicente. Esta indicação expressa só aparece no texto doutros três autos: *Cassandra* (013a), *Físicos* (249c) e *História de Deos* (071').

Entra o Negro na frágua e andam os martelos todos quatro em seu compasso, e cantam as Serranas quatro vezes ao compasso dos martelos esta cantiga seguinte, feita polo autor ao propósito:

*. El que quisiere apurarse
 véngase muy sin temor
 a la fragua del amor.*

*todo oro que se afina
 es de más fina valía
 porque tiene mejoría
 de cuando estaba en la mina.
 así se apura e refina
 el hombre y cobra valor
 en la fragua del amor.*

154c

*el fuego vivo y ardiente
 mejor apura el metal
 y cuanto más mejor sal
 más claro y más excelente.
 así el vivir presente*

*se para mucho mejor
en la fragua del amor.*

*cuanto persona más alta
se debe querer más fina
porqu'es de más fina mina
donde no se espera falta.
mas tal oro no se esmalta
ni cobra rica color
sin la fragua del amor.*

Sai o Negro. A duração da cantiga foi o tempo dado ao actor para, escondido do público, se transformar no branco que vai aparecer.

O teatro opera sobre fingimentos: o actor caracterizou-se para parecer negro (veste-se, pinta-se, inventa um falar próprio); dentro da máquina eliminou a pintura da cara e do corpo, vem com o mesmo traje (ou outro, melhorado, como parece sugerir a rubrica) e, surpreendente momento cómico, continua a falar guiné:

Sai o Negro da frágua muito gentil homem branco, porém a fala de Negro não se lhe pode tirar na frágua e ele diz:

*. Já mão minha branco estai
e aqui perna branco é
mas a mi fala guiné
se a mi negro falai
a mi branco para qué?
se fala meu é negregado
e não fala portuguás
para que mi martelado?*

Mercúrio *. No podemos hacer más
lo que pediste te han dado.*

Negro *. Da caminha negro tornai
se mi fala namorado
a moier que branco sai
ele dirá a mi: bai bai
tu sá home ó sá riabo?
a negra se a mi falai
dirá a mi: sá chacorreiro
oiae seoro ferreiro
boso meu negro tornai
como mi saba primeiro.*

154d

A última fala do branco Negro é lamento de apaixonado. Na cena anterior Vénus foi cortejada por esta personagem que, afinal, não corresponde apenas

a um artifício teatral com base na linguagem. Vicente parece ter tido a preocupação em *apresentar-nos o tipo psicológico do Negro escravo* (Saraiva: 98).

O Negro é sedutor e vê que, assim transformado, já não pode exercer a sua sedução porque se torna ridículo e todas as mulheres troçarão dele. Para o seu pedido final não está escrita qualquer resposta. Não houve anuência e o Negro deixa de ter falas transcritas. A didascália não diz o que faz a seguir mas deve ter saído do espaço de representação.

A primeira refundição, frustrada porque não agradou ao refundido, é lição de moral ortodoxa. Não se muda o que não pode nem deve ser mudado, como a condição de nascimento. Quem o tenta não sai satisfeito.

A próxima personagem representa a justiça. A didascália indica sinais e efeitos de representação, sublinhados nas palavras da Justiça, mas parece sobrepor, truncando a informação, dois objectos referidos pela própria Justiça (*vara torcida, balança quebrada*), dizendo simplesmente *vara quebrada*. É possível que a figura se apresente com os dois adereços referidos. A Justiça nomeia-se e pede renovação em honra da nova rainha, pois esta merece uma justiça reformada e endireitada.

A frágua pretende refundir a *portuguesa gente*. Todas as figuras que surgem, no contexto de farsa, são portuguesas e falam em português, em contraste com o castelhano, mais selecto e culto (Teyssier: 300) de Copido e dos Planetas, parceiros sérios de personagens cómicas que, em ricos trajes e servindo-se de aparatosos engenhos, se inserem num contexto de momo ou entremês. Neste auto, marcando a diferença, a farsa fala em português, o momo em castelhano.

Vem a Justiça em figura de ùa velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada e diz:

Justiça . *Sempre Deos faz cousas boas
dizei que tenhais prazer
isto é cousa de crer
que refundis as pessoas
e as tornais a fazer?*

Sol . *Quién sois que ansí estáis polida?*

Justiça . *A Justiça sou chamada
ando muito corcovada
a vara tenho torcida
e a balança quebrada*

*e pois de novo nos vem
rainha de tanto honor
irmã do emperador
renovai-me muito bem
que cada vez vou pior.*

Copido . *Qué pedís o qué buscáis?*
Justiça . *Que me mandês reformar
e de novo endereitar
que a rainha que esperais
nam pode muito tardar.*

Mercúrio . *Vos venís tan maltratada
que tenemos bien que hacer.*

Copido . *Es de fuerza y ha de ser
la justicia aderezada
por lo al no se perder.*

Justiça . *Fazei-me estas mãos menores
que nam possam apanhar
e que nam possa escutar
esses rogos de senhores
que me fazem entortar.*

Mercúrio . *Alto pues a refundir.*

Justiça . *Oh Jesu a que m'eu dou
apartai-vos que eis me vou.*

155a

Júpiter . *Nos tenemos bien que heñir.*

Justiça . *Sus que já na frágua estou.*

A Justiça entra na frágua, pedindo aos Planetas que se afastem. A acção faz lembrar a entrada para as barcas em *Inferno*, *Purgatório* e *Glória*, mas o sentido é diferente. Em *Frágua*, a máquina serve uma regeneração ainda possível. Nos três autos, já só há resultado final: as figuras entram, feitas todas as contas, para o último transporte.

*Andam os martelos forjando a Justiça com a dita música e acabado diz
Júpiter a Copido:*

*. Señor nuestro martillar
no nos aprovecha nada
porque la justicia dañada
los que más la han de emendar
la hacen más corcovada.
así que en vano gastamos
el carbón y herramienta
ninguna cosa emendamos
mas cuanto más martillamos
menos crece la emienda.*

Copido . *Serranas sacalde vos
las escoreas bien sacadas*

*con las tinazas doradas
que con la ayuda de Dios
ella saldrá sana aosadas.*

Queixam-se os Planetas da dificuldade do empreendimento e, finalmente, as tenazes das Serranas vão ser usadas. O desenrolar dos acontecimentos corresponde à crítica usual que Vicente faz aos magistrados do seu tempo: corrupção por dinheiro e por aves.

*Tornam os Planetas a dar outra calda e a Serrana primeiro gozo
d'amor tira da frágua com as tenazas um par de galinhas e diz Copido:*

*eso eso norabuena
que es el mal que la fatiga
ande otra vez la cantiga
salga esotra ave de pena.*

Galinhas agora, perdizes na próxima *calda*. Em *Inferno* (046d31), o Diabo chama ao Corregedor *ó amador de perdiz*. Em *Festa*, o vilão ganharia a causa com duas dúzias de perdizes. Em *Cortes*, num desfile de peixes, os juízes são *voadores* (166c). Ou os juízes quinhentistas tinham particular apetência por aves, como pensa Costa Pimpão (1958: 156), ou é jogo do autor com a palavra *pena*.

*Andam outra vez os martelos e a Serrana segundo gozo d'amor tira da
frágua um par de pássaras e diz Copido:*

qué escorea es esa serranilla?
Serrana II . *Son perdices mi señor.*
Copido . *Pues aún queda otra peor
que mucho más la mancilla.*

*Tornam outra vez a dar outra cal (155b) da e tiram as Serranas terceiro
e quarto gozo d'amor duas grandes bolsas de dinheiro da frágua e diz
Copido:*

esotra escorea qué es?
Serrana . *Son dineros de las pechas.*
Copido . *Ora sacalda y veréis
maravillas que habéis hechas.*

Expurgada do dinheiro ilícito, a figura que personifica o sistema judicial mostra-se livre de toda a corrupção.

Sai a Justiça da frágua muito fermosa e dereita e diz:

*. Agora que estou assi
fermosa e bem aparada
por nam ir acorcovada
que remédio será aqui
que inda estou temORIZADA.*

Copido *. Ios mirar al espejo
de Trajano mi señora
y veréis cuál vais ahora
porque ouistes buen consejo
Ios justicia en buen hora.*

A frágua limpa os metais. No auto é uma máquina movida pelos amores, que transforma e purifica quem passa por dentro. Um exemplo é a figura da Justiça. Entra na forja dos amores como uma velha muito carregada, com uma grande corcova e um pau torto. Os amores cantam, a máquina funciona e quando a Justiça aparece outra vez é uma jovem ágil, atemorizada com tão eficaz transformação. Entretanto, voaram perdizes e saíram galinhas da forja.

Texto e acção, em defesa de uma reforma da Justiça, podem ser do agrado real. Também por isso, Vicente tem a possibilidade de criticar. Aproveitando a ocasião nupcial favorável, *Gil Vicente está mais à vontade para emitir voto a favor de uma reforma de costumes, um verdadeiro mundo novo de que as virtudes da princesa eram uma garantia e promessa* (Nemésio 1941: 71).

A reforma das ordens religiosas também é do interesse do rei, e, nesse sentido, diversas determinações papais foram dadas durante o século XVI. É aos frades que o auto vai dedicar, agora, a sua atenção.

Considerados parasitas, pouco cultos e pouco cumpridores das regras, os frades são personagens que Vicente muitas vezes verbera: em *Tormenta*, a falta de cultura; em *Frágua*, a falta de vocação. O deste auto chama-se Rodrigo: ele nomeia-se, refere antecedentes profissionais e indica o seu antigo nome, o que sugere alguma graça adicional, que se perdeu, nesta narrativa da figura sobre si própria.

O Frade quer voltar a ser leigo e tem como modelos dois possíveis espectadores do auto: Vasco de Fóis, que voltará a ser referido, e Pero Moniz, escrivão, solicitador de justiça na casa do Cível e cantor da corte (Vasconcelos: 433). *Moniz pede perdiz* e Vicente, não sei se por crítica ou por coincidência, relaciona o nome do solicitador com a ave. O Frade até paga para deixar o hábito.

Vai-se a Justiça e vem um Frade e diz:

*. Senhores fui carpinteiro
da ribeira de Lisboa
e muito boa pessoa*

*e de mero malhadeiro
me fui fazer de coroa.
cousas m'aquecem a mi
que o demo anda comigo
conselhou-me um meu amigo
que fosse frade e fi-lo assi
de Rui Pires frei Rodrigo*

*ês-me frade andar embora
e fui azemel primeiro
antes de ser carpinteiro
e estou assi frade agora
porém fora do mosteiro.*

Copido . *Padre qué es lo que queréis?*
Frade . *Queria-me desfazer
e tornásseis-me a fazer
muito leigo se podeis
que leigo tornasse a ser*

*um fidalgo assi meão
um Vasco de Fois n'altura
a barba daquela feitura
nam tam denegrída nam
senam assi castanha escura.
uns olhos garços cansados
e o ar de Pero Moniz
e eu peitarei perdiz
e dous pares de cruzados
se me mudais o matiz.*

155c

Copido . *Por qué no queréis ser fraile?*
Frade . *Porque meu saber nam erra
somos mais frades qu'a terra
sem conto na cristandade
sem servirmos nunca em guerra.
e haviam mister refundidos
ao menos três partes deles
em leigos e arneses neles
e mui bem aprecebidos
entam a mouros co' eles*

começai em mi senhor.

Na boca do Frade, Vicente diz o que pensa. Os frades são tantos que deviam ser distribuídos por funções socialmente mais úteis. Porque o autor respeita

as regras da Igreja, a transformação do Frade só ocorrerá quando a figura trazer a autorização do seu superior hierárquico. Para mudar de ordem social é preciso ter licença, o dinheiro não serve, nem a perdiz:

Copido . *Bien veo vuesa intención
traedme vos provisión
de vueso superior
y yo haré lo que es razón.*

Frade . *Mal fazeis senhor Copido
que por ser vosso vassalo
o faço ainda que calo
mas eu virei aprecebido
de feição pera acabá-lo.*

O Frade sai do espaço de representação e, enquanto não volta, a frágua descansa. A pausa é necessária: só com a Justiça foram quatro *caldas*, nome dado no auto à laboração da frágua, e correspondente, portanto, à música dos martelos e ao cantar das Serranas que, nestas repetições, ocupadas a tirar, com pinças, aves e sacos, talvez não cantem.

O teatro diversifica-se para manter o interesse do público e, assim, proporciona-lhe graças que devem ser do seu especial agrado. No desfile processional de figuras, que caracteriza o momento de farsa do auto, seguem-se três outros pedidos de refundição, que associam o teatro ao jogo de corte. Não é a primeira vez que Vicente brinca com eventuais espectadores, nem será a última.

A primeira figura nobre a ser referida é, provavelmente, Pedro de Meneses, marquês de Vila Real (Vasconcelos: 429). O tom da conversa parece elogioso, mas também pode ser ironia ao orgulho do marquês. O Pajem identifica-se e pede uma deslocação da frágua, mas não diz para que queria tão ilustre senhor tal máquina. A resposta de Copido será cortês ou cínica. No texto do auto, são duas estrofes:

Vai-se o Frade e vem um Pajem e diz Copido:

Copido . *Mandáis algo hermano acá?*

Pajem . *Recado do senhor marquês.*

Copido . *Qué manda hijo qué es?*

Pajem . *Que leveis a frágua lá
logo e que lhe nam tardeis.*

Copido . *Dicid a su señoria
que no le hace menester
ni le quiero deshacer
porque mi sabedoria
otro tal no puede hacer*

*decid que no le faltó
nunca perfección ninguna
que la próspera fortuna
reinaba cuando él nació
y lo amó dende la cuna
y pues lo hizo Anibal
caballero tan famoso
si yo refundirlo oso
cómo se hará otro tal?*

Em estrofe e meia de texto transcrito, um Parvo vem para falar de personagem já aludida e que Vicente ridiculariza por ser velho e querer ser moço (Vasconcelos: 395, 406): Vasco de Fóis, homem da corte e trovador do *Cancioneiro Geral*, é referido em *Clérigo* como sendo já rapaz *quando foi a do Selado* (238a33). Em *Frágua*, alude-se à barba que pinta, às rugas que disfarça:

Vai-se o Pajem e vem um Parvo e diz:

*. Manda-me cá Vasco de Fóis
que o mandeis vós forjar.
Copido . Para qué hombre tan fino?
Parvo . Para que o façais menino
e eu para o embalar.
Copido . No sé si es mozo si viejo
mas no sé dónde le viene
que ninguna cana tiene
y arrugado el pelejo.*

*Jupiter . Algunos péinanse allá
con peines de vinte y ocho.
Parvo . E vinta nove e tinta ainda.
Copido . Este parvo es pevidoso
por decir trinta dijo tinta*

Devem faltar versos neste diálogo. Na estrofe inicial não é transcrito o verso que rima com o primeiro; a seguinte só tem cinco versos e parece haver corte na cena, enquanto se fazem alusões à barba pintada de Vasco de Fóis. O Parvo veio fazer o seu papel e este parece-me mal aproveitado, uma vez que as virtualidades cómicas que a figura oferece não foram desenvolvidas. No entanto, a sua presença extemporânea, no meio de uma sequência de pajens, pode corresponder a um reforço da caricatura de Vasco de Fóis: até o pajem é Parvo.

A entrada de outro pajem, do conde de Marialva, interrompe o diálogo entre o Parvo e Copido. Este continua a fala e identifica a nova figura. Também

referido em *Clérigo* (238a10), o conde pode ter idade avançada e aparenta fama de avarento. Só com uma estrofe transcrita, esta cena também parece estar cortada ao meio. Não se sabe a resposta de Copido ao pedido do Pajem:

Vem outro Pajem e diz Copido:

*debéis vos paje de ser
del conde de Marialva.*
Pajem II . *Si. e manda-vos dizer
se o podereis fazer
mancebo no corpo e n'alma
e que lhe nam refundais
o dinheiro que ele tem
mas nele forjeis também
que apanhe muito mais
e nam dê nada a ninguém.*

Embora o motivo pudesse ter dado origem a outras cenas semelhantes, o episódio cortesão termina. A transcrição deve fazê-lo mais pequeno ainda: se a cena a considerar como modelo for a do pajem do marquês, posso pensar em censura na edição de 1562, ou em falta de tempo ou de atenção de Vicente.

O que não escapou à censura de 1586 foi toda a cena com o Frade, que se conclui agora:

Torna o Frade com um saco de carvão e diz:

156a

*. Todalas cousas do mundo
estão na boa diligência.*
Copido . *Qué manda su reverencia?*
Frade . *Senhor Copido eu me fundo
nam curar da consciência.
avorrece-me a coroa
o capelo e o cordão
o hábito e a feição
e a béspora e a noa
e a missa e o sermão*

*e o sino e o badalo
e o silêncio e deceplina
e o frade que nos matina
no espertador nam falo
que a todos nos amofina.
parece-me bem bailar
e andar nũa folia*

*ir a cada romaria
com mancebos a folgar
isto é o que eu queria*

*parece-me bem jogar
parece-me bem dizer:
vai chamar minha mulher
que me faça de jantar.
isto eramá é viver.*

156b

Jupiter . *De qué faición o idade
queréis vos que os hagamos?*

Frade . *Esperai assi vejamos
eu direi minha vontade
pois já em al nam estamos*

O Frade esqueceu-se dos exemplos modelares que tinha referido antes. O seu modelo agora é o *marichal*, última figura da corte que Vicente refere neste auto. Identificado como Álvaro Coutinho (Vasconcelos: 429), talvez seja o mesmo que, em *Fadas*, é vítima da indiscrição da velha Genebra Pereira (207c).

*conheceis o marichal?
assi daquela feição
idade e desposição
assi nobre e liberal
e gasta-se todo carvão.*

O adereço que o Frade traz vai servir para alimentar a frágua. Oficina de ferreiro trabalha com carvão, e as diversas alusões a este combustível no auto (a cantiga das Serranas refere o fogo que funde, Jupiter fala no carvão gasto em vão com a Justiça, o Frade dispõe de um saco inteiro para ficar igual ao marechal) permitem pensar que o carvão é material cécnico utilizado.

Copido . *Traéis licencia frai fonil?*

Frade . *Trago senhor a bastante
assinada mui galante
pera mi e sete mil
que virão daqui avante.*

O ideal de vida pretendido pelo Frade também não é exemplar mas, para Vicente, antes ócio secular que religioso. Por isso, a reforma das ordens religiosas deve ser generalizada: há licença para o Frade e para os sete mil seguintes.

Pela última vez, o público ouve a música da frágua, testemunhando a

transformação do Frade, que provavelmente sai da máquina já sem o hábito que traria vestido:

Mete-se o Frade na frágua e depois de refondido com a dita música diz Copido:

*. Vámonos no enhademos
cantando a nueso placer
y nuestra fragua llevemos
que lo que está por hacer
otro día lo haremos.*

Com esta música se vão e fenece a Frágua.

As figuras saem com a frágua. Vão a cantar *a nueso placer*, talvez a mesma cantiga com que entraram em cena.

Podem faltar versos à estrofe final. É estranho que o Frade não comente a sua metamorfose, como o Negro e a Justiça fizeram. Se o fez não foi transcrito e, talvez por isso, o primeiro verso desta fala de Copido me pareça pouco transparente. Houve risco de enfastiar alguém? Porque o auto já ia longo? ou porque o texto estava a ser de tal maneira inconveniente, que é censurado na edição de 1562? Não tenho resposta.

O texto deixa o final em suspenso. Remete o espectáculo para outra altura, como em *Pastoril Castelhana* (005b): *qu'en eso después se hablará*; ou em *Clérigo* onde a figura Pedr'Eanes adia para *o domingo que vier* (238d) a conclusão do auto. Deixa-se para depois, para outro dia, a continuação do auto como se existisse o projecto de voltar a pegar na ideia. Mas não se conhecem seguimentos. A promessa de voltar é um fingimento do teatro de Vicente.

Para a História do Teatro o auto termina. A ideia de *Frágua*, onde as figuras *se despojam depois de uma espécie de juízo final de um cómico transcendente de todos os seus dolos e manhas* (Nemésio: 78), não volta.

E para a história do texto, o auto também não volta uma vez que a censura inquisitorial impede a sua presença junto dos eventuais leitores: sem Frade, logo na edição de 1586, *Frágua* é auto proibido em absoluto em 1747.

Resumo da produção teatral: o auto é executado por uma companhia de doze ou treze actores, mas podem ser feitas outras contagens. A hipótese que apresento resulta da leitura do texto do auto e do que penso ser possível reconstituir.

Peregrino e Copido têm a semelhante função de eixos à volta dos quais se desenrola a acção. Com uma ressalva (não presenciam a cena entre Vénus e Negro), são figuras que, cada uma na sua parte do auto, estão presentes e dirigem o espectáculo. Como nunca se encontram podem ter sido executadas por um mesmo actor principal.

As «segundas figuras» (Romeiro, Vénus, Negro, Justiça, Frade, Pajens, Parvo) podem ser desempenhadas, teoricamente, por apenas dois outros actores: um faria o papel de Vénus, o outro os restantes. Mas penso que a distribuição de papéis não foi assim.

O critério que sigo parte de dois pressupostos: os actores são diferentes quando as figuras que representam coexistem numa mesma cena; os actores precisam de tempo para mudar adereços e caracterizações (sabendo, embora, que o texto não marca as pausas deste teatro). Conto assim:

Vénus e Justiça são figuras para um corpo feminino. É possível a existência de, pelo menos, uma actriz que pode fazer estes dois papéis e ainda teria tempo para fazer os Pajens.

O actor que faz de Romeiro pode representar o Frade e, também, o Negro, os Pajens e o Parvo, uma vez que estas figuras nunca se encontram, mas teria pouco tempo para mudar a caracterização.

Haveria assim mais um actor para fazer o Negro (e o Parvo?), enquanto os papéis menores dos Pajens podiam ter sido distribuídos entre os actores já referidos, ou entregues a um outro.

Os restantes oito têm principalmente funções de canto. Em *Frágua*, fazem os Planetas e as Serranas.

Vicente parece poder dispor de um conjunto fixo de actores que protagonizam diversos autos desta época, como *Ciganas* e *Devisa*, por exemplo. Uma espécie de companhia que também possui engenhos teatrais: um castelo, uma frágua.

O teatro apresentado obedece a um registo naturalista, de imitação da realidade, como se pode verificar pelos diversos adereços usados (vara, balança, carvão, sacos, perdizes, galinhas) que são do mundo real e pelos sinais de representação, por exemplo: um actor finge que é preto (pinta-se, e pretende falar e cantar como os africanos residentes em Portugal), outro (a Justiça) finge-se velha para depois rejuvenescer.

O texto do auto não obedece a um enredo, ou género único. Na *Copilaçam*, é classificado de *tragicomédia*, registo posterior e artificial. Vicente constrói o auto com elementos que vai buscar às moralidades, aos momos e às farsas.

O autor retira das moralidades alguns aspectos formais desprovidos de carácter religioso: os objectivos do Peregrino e do Romeiro são profanos, e as suas falas metaforizadas (próximas das moralidades) correspondem a uma espécie de anunciação, também ela profana, do casamento real.

Espectáculos brilhantes, fêtes galantes; máquinas altamente complicadas; trajos riquíssimos; truques mágicos como o soltar repentino e inesperado das perdizes (Keates: 64), são atributos dos momos. Das perdizes que se soltam a castelos ou forjas, Vicente transporta para o auto muito do que fazia estas

festas serem *galantes*, nome dado por Garcia de Resende às figuras de 1490 e às do serão de 1521, ou, pela didascália da *Copilaçam*, aos Planetas de *Frágua*.

Recorrendo a técnicas específicas das moralidades, na primeira parte, e utilizando, na segunda, o aparato dos momos, quase todo o auto corresponde a um desfile de personagens e situações de farsa:

– sátira aos costumes (os episódios do Frade e da Justiça) e a figuras da Corte;

– apresentação de personagens cómicas de raiz, na linguagem inventada e nas características individuais do Negro e também do Parvo;

– paródia de textos sagrados (o Pai Nosso do Negro; eventualmente, os *Gozos de Amor*).

Depois de uma introdução panegírica a João III e Caterina, o auto compromete-se com soluções que provocam o riso.

Frágua consiste numa sequência de números que se vão encadeando, com duas partes distintas que parecem desligadas entre si. Esta descontinuidade aparente é resolvida por diversos meios: personagens (Copido e os Planetas), máquinas (a frágua) e acções (a capacidade de transformação que a frágua possui), só materializadas na segunda parte, são evocadas e anunciadas na primeira; o Negro, com o seu corpo, faz a ligação física de uma parte do auto para a outra, e a razão de ser do espectáculo (a celebração do casamento real) é explicitada nas duas partes do auto.

O teatro esteve, uma vez mais, na festa.

Referências

José María Azáceta

1988 *Poesía Cancioneril*
Barcelona: Plaza & Janés

Albin Eduard Beau

1959 *Estudos I*
Coimbra: Universidade

Anselmo Braamcamp Freire

1919 *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente

Thomas R. Hart

1972 *Farcés and Festival Plays*
Eugene: University of Oregon Books

- Laurence Keates
1962 *The Court Theatre of Gil Vicente*
1988 tradução do autor
Lisboa: Teorema
- Vitorino Nemésio
1941 *Gil Vicente, Floresta de Enganos*
Lisboa: Inquérito
- Álvaro J. Costa Pimpão
1958 *História da Literatura Portuguesa 2*
Coimbra
- Américo da Costa Ramalho
1963-64 «Uma bucólica grega em Gil Vicente»
1969 *Estudos sobre a época do Renascimento*
Coimbra: Instituto de Alta Cultura
- Stephen Reckert
1983 *Espírito e Letra de Gil Vicente*
Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- António José Saraiva
1942 *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*
1981 terceira edição
Lisboa: Bertrand
- Frei Luís de Sousa
1632 (?) *Anais de D. João III*
1938 reedição
Lisboa: Sá da Costa
- Paul Teyssier
1959 *La Langue de Gil Vicente*
Paris: Klincksieck
- Carolina Michaëlis de Vasconcelos
1923 «Cultura intelectual e nobreza literária»
1949 *Notas Vicentinas*
Lisboa: Ocidente