

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Osório Mateus
ÍNDIA

Quimera

LISBOA 1988 | e-book 2005

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

Era de 1509 anos.

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

1562, Copilaçam de todas obras de Gil Vicente, 195-198

Vicente, em Almada, representa uma farsa a Lianor. A rainha viúva está refugiada da peste, em casas que herdou da mãe, e promove em torno de si trabalho artístico. A *Índia* de Vicente é um exemplo.

Índia talvez seja a primeira farsa que Vicente fez *em seus dias*.

A *Copilaçam* de 1562 designa-a de *esta primeira farsa*, mas diz o mesmo de *Farelos* que, aliás, a precede no livro. A segunda *Copilaçam* (1586) suprime-lhe a designação de prioridade, o que dá verosimilhança à montagem, mas não é garante de verdade.

Na realidade, só uma das farsas pode ter sido primeira, mas não me parece decifrável qual tenha sido. Advirto para o erro de uma teoria do progresso em arte, etnocêntrica, ingénua e mecanicista, que julgasse *Farelos* – farsa de números soltos e construção à vista – necessariamente anterior a *Índia* – que tem uma figura constante, e se parece mais com as formas românticas do teatro.

Mais interessante que a questão da prioridade me parece ser a da proximidade das duas produções.

Estas primeiras farsas representam ambas um modo novo no processo de trabalho teatral do autor, diferente de tudo o que o precedeu. A mudança do nome da *cousa* assinala essa transformação: *auto / farsa*.

Pela primeira vez, o teatro de Vicente parece não necessitar de uma solenidade alheia e anterior para aceder à existência. As farsas surgem sozinhas e são folguedos autónomos.

Pela primeira vez, o teatro de Vicente conta uma história nova e de actualidade. O que se representa é a intriga do quotidiano, por figuras que produzem efeito de real reconhecível e fazem rir: falam em redondilha e são vistas de fora.

Pela primeira vez, o teatro de Vicente representa a família, mas nas suas aventuras de desagregação. O amor nas farsas é disfarce clandestino.

Pela primeira vez, o teatro de Vicente representa a mulher – duas mulheres – com fala e acção. O homem pode ser ausência e assunto.

Pela primeira vez, o teatro de Vicente faz-se em português, língua materna dos espectadores projectados. E num português que finge um ambiente verbal próximo, lógico, concreto. Uma figura masculina fala em castelhano, mas ainda aí é a verdade da ficção que continua a falar.

Estas primeiras farsas implicam ambas a representação – não sei por quais

nem quantos corpos – de cinco figuras: duas femininas e três masculinas. Uma destas fala castelhano. Está aqui, por certo, uma informação sobre quem representa os autos de Vicente, mas não a sei ler por inteiro.

Índia, a farsa que Vicente representa em Almada, pode sempre ser a primeira a que Lianor e outros espectadores assistem.

A história que se lhes conta é a intriga particular, soez e desconhecida, de um acontecimento geral, novo e conhecido: a expansão militar e comercial para o Oriente. As armadas partem e às vezes voltam. O texto social transforma-se a um ritmo mais acelerado.

Não sei como, nem em que espaço de Almada, representa-se o interior de uma casa de Lisboa, com janela para os quintais e escada para a rua.

Fora, há também a Ribeira, o Chão de Alcami, o Restelo. Sempre mais longe até à Índia.

A farsa começa com a entrada de Costança que vem a chorar. A criada da casa interroga-a:

. *Jesu Jesu que é ora isso
é porque se parte a armada?*

195a

O diálogo constitui uma exposição prazenteira das premissas da intriga, feita de perguntas e respostas.

Há uma armada que está para partir. Vai nela o Amo da casa, *demo* e *gamo* que não deixa saudades, nem amarguras. A Ama não chora a partida. Chora porque dizem que é *certo* que já não parte:

. *Olhade a mal estreada
eu hei-de chorar por isso?*
Moça . *Por minh'alma que cuidei
e que sempre imaginei
que choráveis por noss'amo.*
Ama . *Por qual demo ou por qual gamo
ali má hora chorarei
como me deixa saudosa
toda eu fico amargurada.*
Moça . *Pois por que estais anojada?
dizei-mo por vida vossa.*
Ama . *Leixa-m'ora eramá
que dizem que nam vai já.*

A primeira réplica de grande efeito cómico é seguida do nome da máquina constante que faz mexer a farsa: o desconcerto:

Moça . *Quem diz esse desconcerto?*
Ama . *Dixeram-mo por mui certo
que é certo que fica cá*

Terminou a exposição. Para o espectador que está a ver a farsa em Almada e para a Moça da ficção. A farsa esteve a contar.

Mas, por um momento, o auto vai brincar de outro modo. A Ama exaspera-se contra o provedor das armadas da cidade de Lisboa, figura real, espectador possível, e chama-lhe o seu próprio nome. Contar e brincar são dois modos de teatro que o auto conjuga a folgar, como se pode ouvir na mudança de registo da fala da Ama:

o Concelos me faz isto.

O auto diz o nome de um lugar – *Restelo* – e produz efeito de real próximo. Como em *Concelos*.

Moça . *S' eles já estão em Restelo
como pode vir a pelo?
melhor veja eu Jesu Cristo
isso é quem porcos há menos.*

Quem porcos acha menos, as moitas lhe roncam é provérbio de que também ficou memória no auto chamado da *Lusitânia* (1532). Quem está sem alguma coisa, em todo o lado julga vê-la. Mas quem julga próximos os porcos deseja-os, e a Ama não deseja que o seu *gamo* fique: *arreceo / agasta-se-m'o coração / quero sair de mim*. Outro certo desconcerto:

. *Certo é que bem pequenos
são meus desejos que fique.*
Moça . *A armada está muito a pique.*
Ama . *Arreceo al de menos*

*andei na má hora e nela
a amassar e biscoutar
pera o demo o levar
a sua negra canela
e agora dizem que não
agasta-se-m'o coração
que quero sair de mim.*

195b

A Moça, que por três vezes indicou no presente a iminência da partida, sai a saber novas. Do Amo, da armada:

. *Eu irei saber se é assim.*
Ama . *Hajas a minha benção*

Vai a Moça e fica a Ama dizendo:

Não há solução de continuidade. Mas a duração real da representação quer fingir-se próxima da duração representada. O tempo de espera é preenchido por uma reza propiciatória.

*a santo António rogo eu
que nunca mo cá depare
nam sinto quem nam s'enfare
de um diabo zebedeu
dormirei dormirei
boas novas acharei
são João no ermo estava
e a passarinha cantava
Deos me cumpra o que sonhei*

Mas a Moça já volta.

A situação inicial foi integralmente substituída. No princípio da farsa, dentro, a Ama chorava anojada. Agora a Moça, fora, canta de alegria. Diz a Ama:

cantando vem ela e leda.

E a Moça informa:

*. Dai-m' alvissaras senhora
já vai lá de foz em fora.*
Ama *. Dou-te ãa touca de seda.*
Moça *. Ou quando ele vier
dai-me do que vos trazer.*
Ama *. Ali muit'ieramá
agora há-de tornar cá
que chegada e que prazer.*

Chegada indesejada do Marido e *prazer* é ironia, ou *chegada* da Moça que vinha *leda* e provoca mudança de comportamento.

A Moça fala só para o espectador:

*. Virtuosa está minha ama
do triste dele hei dó.*

A Ama ouve e não ouve a fala proferida. Ouve o que naquela convenção não é de ouvir:

. E que falas tu lá só?

A resposta da Moça inicia o processo de verbalização da cena doméstica:

Moça *. Falo cá com esta cama.*
Ama *. E essa cama bem que há
mostra-m'essa roca cá
siquer fiarei um fio*

A pontuação um tanto desastrosa da edição de 1562 não permite saber se a Ama pede a roca para fiar por desfastio, ou se o pedido tem a ver com o novo mote do desconcerto: a sua mentira quanto ao estatuto económico da casa.

*leixou-me aquele fastio
sem ceitil.*

195c

Moça . *Ali eramá*

*todos ficassem assi
leixou-lhe pera três anos
trigo azeite mel e panos.*

O discurso é do concreto e produz forte efeito de real. O estatuto económico que se representa é de folgança, naquela casa onde há Moça ao serviço.

Outra vez a Ama ouve e não ouve o falar só:

*. Mau pesar veja eu de ti
tu cuidas que nam t'entendo.*

A Moça sai dos apartes e vem mentir à Ama o que ela pretende ouvir:

*. Que entendeis? ando dizendo
que quem assi fica sem nada
coma vós que é obrigada
já me vós is entendendo.*

Os versos fingem oralidade. Como na longa fala seguinte da Ama, que por diversas vezes muda de tom, e me lembra o Diabo do auto chamado da *Alma* (1518). É o discurso do prazer e do calor:

*. Ha ha ha ha ha ha ha
estará bem graciosa
quem se vê moça e fermosa
esperar pola iramá
i se vai ele a pescar
mea légoa polo mar
isto bem o sabes tu
quanto mais a Calecu
quem há tanto d'esperar
milhor senhor sê tu comigo
à hora de minha morte
que eu faça tam peca sorte
guarde-me Deos de tal perigo.
o certo é dar a prazer
pera que é envelhecer
esperando polo vento?
quant'eu por mui nécia sento
a que o contrairo fizer*

partem em maio daqui

*quando o sangue novo atiça
parece-te que é justiça?
melhor vivas tu amém
e eu contigo também*

A fala representa em acelerado a passagem do tempo. A duração representada não coincide com a duração da representação.

Acabada a fala, está-se já no segundo dia depois da partida do Marido. E continua a não ter havido solução de continuidade na representação.

O novo acontecimento é a chegada e a declaração de amor de um homem que fala castelhano e se chama Juan de Zamora. Para ter acesso à cena, sobe-se? Pergunta a Ama:

quem sobe por essa escada?
Castelhano . *Paz sea nesta posada.*
Ama . *Vós sois? cuidei que era alguém.*
Castelhano . *Asegún eso soy yo nada.*

E a Ama orienta o discurso:

. Bem que vinda foi ora esta?

A resposta do castelhano produz efeito de discurso escrito, de *topos* literário, de sintaxe mais ampla. Para entender a fala parece ser preciso reler e analisar. Opõe-se ao efeito de oralidade quotidiana, dominante na farsa:

*. Vengo aquí em busca mía
que me perdí en aquel día
que os vi hermosa y honesta
y nunca más me topé
invisible me torné
y de mí crudo enemigo
el cielo imperio es testigo
que de mí parte no sé*

195d

*y ando un cuerpo sin alma
un papel que lleva el viento
un pozo de pensamiento
una fortuna sin calma
pese al día en que nací
vos y Dios sois contra mí
y nunca topo el diablo*

A declaração de amor é cortada por um breve fragmento coloquial, causado pelo riso da Ama, que é dissonância, omissão de um saber, desconcerto:

reís de lo que yo hablo.
Ama . *Bem sei eu de que me ri.*

O riso vem de dentro da própria farsa – que começou com choros – mas sempre para fazer rir quem está de fora.

Castelhano . *Reísvos del mal que padezco
reísvos de mi desconcierto
reísvos que tenéis por cierto
que miraros no merezco.*

Ama . *Andar embora.*

Castelhano . *Oh mi vida y mi señora
luz de todo Portugal
tenéis gracia especial
para linda matadora*

O remate em modo hiperbólico é seguido de uma fala vulgar, localizadora, mais próxima do desejo. Parece responder ao *andar embora* da Ama:

*supe que vueso marido
era ido.*

Ama . *Ant' ontem se foi.*

Castelhano . *Al diablo que lo doy
el desestrado perdido
qué más India que vos
qué más piedras preciosas
qué más alindadas cosas
que estardes juntos los dos?*

O discurso reaproxima-se da produção do efeito de escrito. A figura do Castelhana faz profissão de fé pelo impossível e nomeia-se:

*no fue el Juan de Zamora
que arrastrado muera yo
si por quanto Dios crio
os dejara media hora
y aunque la mar se humillara
y la tormenta cesara
y el viento me obedeciera
y el cuarto cielo se abriera
un momiento no os dejara*

*mas como evangelio es esto
que la India hizo Dios
sólo porque yo con vos
pudiese pasar aquesto
y sólo por dicha mía
por gozar esta alegría
la hizo Dios descubrir
y no ha más que decir
por la sagrada María.*

196a

A Ama corta de novo a fala do Castelhana e parece dissonante. Mas a Moça está presente e a ordem para enxotar um cão, que talvez ande às tripas, é pretexto para a tirar dali, contra vontade:

*. Moça vai àquele cão
que anda naquelas tigelas.*
Moça *. Mas os gatos andam nelas.*
Castelhana *. Cuerpo del cielo con vos
hablo en las tripas de Dios
y vos habláisme en los gatos.*
Ama *. Se vós falais desbaratos
em que falaremos nós?*

A resposta do Castelhana volta a produzir efeito de escrito, texto comum da hipérbole. E evoca o real próximo: *allá en el puerto*:

*. No me hagáis derreñegar
o hacer un desatino
vos pensáis que soy devino
soy hombre y siento el pesar
trayo de dentro un león
metido en el corazón
tíeneme el ánima dañada
d'ensangrentar esta espada
en hombres que es perdición*

*ya Dios es importunado
de las ánimas que le envió
y no es en poder mío
dejar uno acuchillado
dejé vivo allá en el puerto
un hombrazo alto y tuerto
y después fui lo a encontrar
pensó que lo iba a matar
y de miedo cayó muerto.*

São desbaratos para a Ama. *Andar embora*, já ela tinha pedido atrás. E combina-se a hora da vinda:

*. Vós queríeis ficar cá
agora é cedo ainda
tornareis vós outra vinda
e tudo se bem fará.*
Castelhana *. A qué hora me mandáis?*
Ama *. Às nove horas e no mais
e tirai ãa pedrinha
pedra muito pequenina*

à janela dos quintais

A representação perante a corte de Lianor pode atingir o licencioso. São outras figuras, metonímias e metáforas, mas as palavras são do discurso do corpo. É ainda a Ama que está em fala:

*entonces vos abrirei
de muito boa vontade
pois sois homem de verdade
nunca vos falecerei.* 196b

Castelhano . *Sabéis que ganáis en eso
el mundo todo por vueso
que aunque tal capa me veis
tengo más que pensaréis
y no lo toméis en grueso*

*bésoos las manos señora
voyme con vuesa licencia
más ufano que Florencia.*

Ama . *Ide e vinde muit' embora.*

Tudo está combinado para as nove da noite. A Ama está de novo a sós com a Moça. Esta, que mal entrevejo na cena anterior, volta à fala. O seu discurso perdeu o tom velado do interdito e aflora em cumplicidade:

Moça . *Jesu como é rebolão
dai dai ò demo o ladrão.*

Ama . *Muito bem me parece ele.*

Moça . *Nam vos fieis vós naquele
porque aquilo é refião.*

Ama . *Já lh'eu tenho prometido.*

Moça . *Muito embora seja assi.*

O diálogo muda de direcção e vem à fala um antigo namorado: *Lemos* de seu nome, que o diz a Ama. Na economia da farsa é o anúncio da sua vinda à cena. Será o segundo pretendente:

Ama . *Um Lemos andava aqui
meu namorado perdido.*

Moça . *Quem? o rascão do sombreiro?*

Ama . *Mas antes era escudeiro.*

Moça . *Seria mas bem safado
nam sospirava o coitado
senam por algum dinheiro.*

Ama . *Nam é ele homem dessa arte.*

Moça . *Pois inda ele nam esquece?*

há muito que nam parece.
Ama . *Quant'eu nam sei dele parte.*
Moça . *Como ele souber a fé*
que nosso amo aqui nam é
Lemos vos visitará.

Lemos: até à repetição do nome pela Moça, fez-se a apresentação da nova figura.

Uma voz chama de fora. É a sua, antes de subir:

Lemos . *Ou de casa.*
Ama . *Quem é lá?*

Lemos . *Subirei?*
Ama . *Suba quem é.*

Lemos subiu, entrou, fez mesura, talvez com o *sombreiro*. O diálogo é de esquivança e amor:

. *Vosso cativo senhora.*
Ama . *Jesu tamanha mesura*
sou rainha porventura?
Lemos . *Mas sois minha emperadora.*
Ama . *Que foi do vosso passear*
com luar e sem luar
toda a noite nesta rua?
Lemos . *Achei-vos sempre tam crua*
que vos nam pude aturar

mas agora como estais?
Ama . *Foi-se à Índia meu marido*
e depois homem nacido
nam veo onde vós cuidais

196c

A Ama, inconstante, mente. Jura por sua vida e indica um nome próprio de alegoria negativa: *Costança*.

e por vida de Costança
que se nam fosse a lembrança.

A fala tem um corte, que a Moça preenche:

. *Dizei já essa mentira.*

E a Ama continua para Lemos:

. *Que eu vos nam consentira*
entrar em tanta privança.
Lemos . *Pois que agora estais singela*

que lei me dais vós senhora?
Ama . *Digo que venhais embora.*

Singela porque sem o Marido, talvez também por ausência temporária da Moça, a Ama profere o *embora*, que é aceitar e dizer que sim: *andar embora, muito embora.*

Aqui pode haver corte na representação, ou inclusão de uma sequência com as figuras de Lemos e da Ama, de que não tenha ficado sinal por não ser por palavras. As figuras vão *embora* e no verso seguinte são já as nove horas a que o Castelhana chega e faz o sinal combinado. Também pode não haver qualquer solução de continuidade:

Lemos . *Quem tira àquela janela?*
Ama . *Meninos que andam brincando
e tiram de quando em quando.*
Lemos . *Que dizeis senhora minha?*
Ama . *Metei-vos nessa cozinha
que me estão ali chamando.*

Lemos esconde-se, e Juan de Zamora fala da rua:

*. Ábrame vuesa merced
que estoy aquí a la vergüenza
esto úsase en Sigüenza
pues prometéis mantened.*

Costança vai à janela:

*. Calai-vos muit'ieramá
até que meu irmão se vá
dissimulai por i entanto*

Mentiu para fora sobre a identidade de Lemos (*irmão*), vem mentir para dentro sobre a identidade do Castelhana (*vinagreiro*). Na ficção esteve sozinha. Mas na cena de Almada há mais corpos sempre à vista. Um momento depois, a Moça é chamada como presente. Lemos vem da cozinha? A Ama diz, como para quem não esteve:

*ora vistes o quebranto
andar muit'ieramá.*

Lemos . *Quem é aquele que falava?*
Ama . *O castelhano vinagreiro.*
Lemos . *Que quer?*
Ama . *Vem polo dinheiro
do vinagre que me dava*

A menção do dinheiro traz o tema da ceia e das compras. São nove horas, é o tempo das cerejas e o mercado da Ribeira é perto. Diz a Ama:

*vós queríeis cá cear
e eu nam tenho que vos dar.*

E responde Lemos:

*. Vá esta moça à Ribeira
e traga-a cá toda inteira
que toda s'há-de gastar.*

O diálogo da encomenda opõe dois projectos e dois custos de ceia. O que a Moça sugere: *azevias, cabritos, ostras*. O que Lemos pode pagar: *cereijas, briguigões, pão, vinho*.

Moça . *Azevias trazerei?*
Lemos . *Dá ò demo as azevias
nam compres já m'enfastias.*
Moça . *O que quiserdes comprarei.*
Lemos . *Traze ùa quarta de cereijas
e um ceitil de briguigões.* 196d
Moça . *Cabrito.*
Lemos . *Tem mil barejas.*
Moça . *E ostras trazerei delas.*
Lemos . *Se valerem caras não
antes traze mais um pão
e o vinho das estrelas.*
Moça . *Quanto trazerei de vinho?*
Lemos . *Três pichéis deste caminho.*
Moça . *Dais-me um cinquinho no mais.*
Lemos . *Toma aí mais dous reais*

vai e vem muito improviso.

A Moça sai e Lemos canta:

*quem vos anojou meu bem
bem anojado me tem.*

A cantiga ouve-se lá fora e a Ama chama a atenção para a inconveniência:

. Vós cantais em vosso siso.
Lemos . *Deixai-me cantar senhora.*
Ama . *A vezinhança que dirá
se meu marido aqui nam está
e vos ouvirem cantar*

*que rezão lhe posso eu dar
que nam seja muito má.*

E de fora vem o grande rumor do Castelhanao:

*. Reniego de Marenilla
esto es burla o es burlata
queréis que me haga trompeta
que me oiga toda la villa.*

A Ama consegue uma nova verosímil mentira sobre identidades e afasta Lemos:

*. Entrai vós ali senhor
que ouço o corregedor
temo tanto esta devassa
entrai vós ness'outra casa
que sinto grande rumor*

Chega à janela:

*Castelhanao . falai vós passo micer.
Castelhanao . Pesar ora de san Pablo
esto es burla o es diablo.
Ama . E eu posso-vos mais fazer?*

A dar fé ao discurso do Castelhanao, terá decorrido – e sem solução de continuidade – o período que vai das nove horas até meia hora antes de nascer o dia. E a noite é comprida como as do Natal e do inverno:

*. Y aún en eso está ahora
la vida de Juan de Zamora
son noches de navidá
quiere amanecer ya
que no tardará media hora.*

A Ama mente e a farsa ri por dentro outra vez:

*. Meu irmão cuidei que se ia.
Castelhanao . Ah señora y reísvos vos
ábrame cuerpo de Dios.
Ama . Tornareis cá outro dia.*

197a

O Castelhanao reataca da rua o modo hiperbólico, com nova produção do efeito de escrito, de *topos*. *Rebolarias*, como diz a Ama, que corta a fala com várias dissonâncias:

*. Asosiega corazón
adormiéntate león*

*no eches la casa en tierra
ni hagas tan cruda guerra
que mueras como Sansón*

*esta burla es de verdad
por los osos de Medea
sino que arrastrado sea
mañana por la ciudad
por la sangre soberana
de la batalla troyana
y juro a la casa santa.*

Ama . *Pera que é essa jura tanta.*
Castelhano . *Y aún vos estés ufana*

*quiero destruir el mundo
quemar la casa es la verdad
después quemar la ciudad
señora en esto me fundo
después si Dios me dijere
cuando allá con él me viere
que por sola una mujer
bien sabré qué responder
cuando a eso viniere.*

Ama . *Isso são reboarias.*
Castelhano . *Séame Dios testigo
que vos veréis lo que digo
antes que pasen tres días.*

As novas falas são incompreensíveis para o leitor, desde 1562:

Ama . *Má viagem faças tu
caminho de Calecu
praza à Virgem consagrada.*
Lemos . *Que é isso?*
Ama . *Nam é nada.*
Lemos . *Assi viva Berzabu.*

Se não houve corte e tudo se representa a oito, *tu* é ainda o Castelhano de que Costança acabou de se livrar. Se houve corte e foi representada sem palavras a passagem da noite da Ama e de Lemos, *tu* pode ser o Marido, oportunamente lembrado em viagem a Calecu.

A frase pode ser dita na cama, ao amanhecer, junto de Lemos. Seria o momento de despir ou vestir a camisa que mais tarde refere ao Marido *gamo*, de um modo que já não podemos entender todo: *prometi-vos em camisa ... esta camisa que trago / em vossa dita a vesti.*

Agora já é quase manhã e Lemos vai despedir-se com as mesmas medidas da entrada. E há-de levar o *sombreiro*:

Ama . *I-vos embora senhor
que isto quer amanhecer
tudo está a vosso prazer
com muito dobrado amor
oh que mesuras tamanhas.*

Ficam em cena a Ama e a Moça que resume o desconcerto representado:

. *Quantas artes quantas manhas
que sabe fazer minha ama
um na rua outro na cama.*

Uma vez mais a Ama ouve e não ouve o falar só:

. *Que falas que t'arreganhas?*

197b

O modo de tratar o tempo muda uma vez mais.

Compete à Moça e ao seu discurso de resposta marcar a aceleração no representar da passagem do tempo. Passaram horas, dias, e até meses: já foi maio, já foi o tempo das cereijas, já foi *navidá*, e não sei qual deles está preparado para coincidir com o mês da representação.

Agora vão passar anos e já *vai em dous* que a Moça ia lavar longe os panos. As falas trazem o tempo representado até quase à actualidade da representação: o momento do regresso da armada de Tristão da Cunha, a que partiu para a Índia em 6 de Abril de 1506, Domingo de Ramos, a que tem uma nau que se chama *Garça*. É o discurso do real próximo e da coincidência.

Um auto de contar uma história pode transformar-se em teatro de outro folgado, que comemora um acontecimento histórico recente:

Moça . *Ando dizendo entre mi
que agora vai em dous anos
que eu fui lavar os panos
além do Chão d'Alcami
e logo partiu a armada
domingo de madrugada
nam pode muito tardar
nova se há-de tornar
noss'amo pera a pousada.*

Ama . *Asinha.*

Moça . *Três anos há
que partiu Tristão da Cunha.*

Ama . *Quant'eu ano e meo punha.*

Moça . *Mas três e mais haverá.*

Ano e meo / dous / três e mais. O tempo voou e são precisas mais compras de comer.

Chegou a vir da Ribeira o que Lemos pagou por um *cinquinho*, mais *dous reais*?

Ama . *Vai tu comprar de comer
tens muito pera fazer
nam tardes.*

Moça . *Nam senhora
eu virei logo ness'ora
se m'eu lá nam detiver.*

De novo, Costança fica sozinha em cena, à espera que a Moça volte, como quando esta foi saber da armada:

*. Mas que graça que seria
se este negro meu marido
tornasse a Lisboa vivo
pera minha companhia
mas isto nam pode ser
que ele havia de morrer
somente de ver o mar
quero fiar e cantar
segura de o nunca ver.*

Desta vez, a Moça não regressa *cantando* e *leda*. É outra a vinda:

*. Ai senhora venho morta
noss'amo é hoje aqui.*

Já lá vem e já o viram. O riso é irresistível. Mas não para a Ama, que faz o discurso tópico de injúrias ao portador de uma má nova, como ao mensageiro a Cleópatra de Shakespeare (*Antony and Cleopatra*: II, 5).

*. Má nova venha por ti
perra escomungada torta.*
Moça . *A Garça em que ele ia
vem com mui grande alegria
per Restelo entra agora
por vida minha senhora
que nam falo zombaria
e vi pessoa que o viu
gordo que é pera espantar.*

A verbalização enfurecida da cena doméstica não deixa dúvida quanto ao novo sentido da frase que se repete: *que chegada e que prazer*. Agora a chegada só pode ser a do Marido e não há ambiguidade de atribuição. E *prazer* é ironia e raiva:

*. Pois casa se t'eu caiar
mate-me quem me pariu
quebra-me aquelas tigelas
e três ou quatro panelas
que nam ache em que comer
que chegada e que prazer
fecha-me aquelas janelas*

197c

*deita essa carne esses gatos
desfaze toda essa cama.*

As falas seguintes perdem sentido fora do jogo de teatro em que foram orais.
Que *mercês*? Que *tratos*?

As injúrias da Ama podem ser corporais:

Moça . *De mercês está minha ama
desfeitos estão os pratos.*
Ama . *Porque nam matas o fogo?*
Moça . *Raivar qu'este é outro jogo.*
Ama . *Perra cadela tinhosa
que rosmeas aleivosa?*
Moça . *Digo que o matarei logo.*
Ama . *Nam sei pera que é viver*

Chamam de fora. É o Marido que chegou:

. Ou lá.
Ama . *Ali má hora este é
quem é?*
Marido . *Homem de pé.*

Este modo de rima interna é único no texto. A Moça diz que o Amo *gamo* rima em *é*, e não fala mais até ao fim.

Ama . *Gracioso se quer fazer
sobi sobi pera cima.*
Moça . *É noss'amo como rima.*
Ama . *Teu amo Jesu Jesu
alvíssaras pedirás tu.*

O Marido, depois dos dois meios versos ditos de fora, sobe e entra. A entrada é igual à de Lemos, mas a figura, o gesto, os versos são outros:

Marido . *Abraçai-me minha prima.*
Ama . *Jesu quam negro e tostado
nam vos quero nam vos quero.*

Marido . *E eu a vós si porque espero
serdes molher de recado.*

A Ama manda a Moça acender o fogo que ainda agora se matou. Manda fazer compras: *cabrito* para o *gamo*.

*. Moça tu que estás olhando
vai muito asinha saltando
faze fogo vai por vinho
e a metade dum cabretinho
enquanto estamos falando*

A Moça sai mas já não volta. Até ao fim da farsa só vai haver a fala conjugal, que é desconcerto de narrativas.

Justapõem-se duas tópicas: Índia (*Calecu, seda*), o *lá* que o Marido conta. *Devações, choros, orações*, o *cá* que a Ama conta. Ao Marido, a mentir. Ao espectador que viu antes outros actos, a mostrar como mente. É um momento exclusivo em que a arte de Vicente toda se aplica na representação de saberes diferentes em confronto. O Marido sabe menos que o espectador ou a Ama, mas a esta tanto se lhe dá.

Pergunta Costança:

ora como vos foi lá?
Marido . *Muita fortuna passei.*
Ama . *E eu oh quanto chorei
quando a armada foi de cá
e quando vi desferir
que começastes de partir
Jesu eu fiquei finada*

O efeito cómico é acrescido pela coincidência das indicações do tempo a correr *cá e lá*:

*três dias nam comi nada
a alma se me queria sair.*
Marido . *E nós cem légoas daqui
saltou tanto suduoeste
sudueste e oés-sudueste
que nunca tal tromenta vi.*

197d

A alvorada da tormenta é marcada como coincidente com o amanhecer depois da noite com Lemos na cama e o Castelhana na rua. E houve *mais de quarenta*.

Ama . *Foi isso à quarta-feira
aquela logo primeira?*
Marido . *Si e começou n'alvorada.*

Ama . *E eu fui-me de madrugada
à Senhora d'Oliveira*

*e com a memória da cruz
fiz-lhe dizer ùa missa
e prometi-vos em camisa
a santa Maria da Luz
e logo à quinta-feira
fui ao Spírito Santo
com outra missa também
chorei tanto que ninguém
nunca cuidou ver tal pranto
correstes aquela tromenta
andar.*

Marido . *Durou-nos três dias.*

Ama . *As minhas três romarias
com outras mais de quarenta.*

É a vez de o Marido dizer os oito versos de narrativa condensada dos três anos de viagem. *Roubar* é verbo também usado por Afonso de Albuquerque, que partiu com Tristão da Cunha e, ao tempo da farsa, é governador da Índia:

*. Fomos na volta do mar
quasi quasi a quartelar
a nossa Garça voava
que o mar se espedaçava
fomos ao rio de Meca
pelejámos e roubámos
e muito risco passámos
a vela árvore seca.*

E a Ama, a quem o espectador viu outro chorar no início do auto, retoma a mentira de como lhe foi *cá*. O efeito de cómico pode contar com o facto de a camisa ter sido vestida a seguir à cena da noite com Lemos na cama.

*. E eu cá esmorecer
fazendo mil devações
mil choros mil orações.*

Marido . *Assi havia de ser.*

Ama . *Juro-vos que de saudade
tanto de pão nam comia
a triste de mi cada dia
doente era ùa piedade
já carne nunca a comi*

*esta camisa que trago
em vossa dita a vesti
porque vinha bom mandado*

*onde nam há marido
cuidai que tudo é tristura
nam há prazer nem folgura
sabei que é viver perdido*

A Ama corta, muda de registo e namora o Marido, como verbalmente não namorou ninguém antes:

alembrava-vos eu lá? 198a
Marido . *E como.*
Ama . *Agora aramá
lá há índias mui fermosas
lá faríeis vós das vossas
e a triste de mi cá
encerrada nesta casa
sem consentir que vezinha
entrasse por ãa brasa
por honestidade minha.*

O Marido prossegue na tópica do *lá*, a Índia de onde veio o dinheiro – quase um milhão – que fará Costança sair *louçã*:

*.Lá vos digo que há fadigas
tantas mortes tantas brigas
e perigos descompassados
que assi vimos destrocados
pelados coma formigas.*
Ama . *Porém vindes vós mui rico.*
Marido . *Se nam fora o capitão
eu trouxera a meu quinhão
um milhão vos certifico
calai-vos que vós vereis
quam louçã haveis de sair.* 198b
Ama . *Agora me quero eu rir
disso que me vós dizeis
pois que vós vivo viestes
que quero eu de mais riqueza
louvado seja a grandeza
de vós senhor que mo trouxestes*

Prepara-se o final: sair e ir ver a nau ancorada no porto. O auto joga com linhas de coincidência entre representação e representado, entre materiais e

efeitos, entre palavras e coisas presentes. O que Costança e o Marido vão fazer, também os espectadores fazem. Em Lisboa, em Almada. As naus chegadas são espectáculo real de actualidade.

Pergunta a Ama, ainda em fala:

Ama . *A nau vem bem carregada?*

Marido . *Vem tam doce embandeirada.*

Ama . *Vamo-la rogo-vo-lo ver.*

Marido . *Far-vos-ei nisso prazer?*

Ama . *Si que estou muito enfadada.*

O *enfadada* da Ama é um *plaudite* de provocação amena.

Vem a saída de circunstância e a cena fica deserta como deveria estar também no início.

Vão-se a ver nau e fenece esta primeira farsa.

A mais antiga edição do texto da farsa que hoje se conhece é a da *Copilaçam* de 1562, no quarto livro: o das *farsas*.

No início da rubrica lê-se: *A farsa seguinte chamam auto da Índia. chamam: quem e quando?* O verbo pressupõe outros conhecimentos do auto, anteriores a 1562.

A edição de 1586 manifesta o trabalho censório. No espaço da *farsa* há quatro emendas pontuais que se preocupam com palavras das coisas divinas, suprimindo-as ou alterando-lhes o ambiente. A primeira é numa fala da Ama, as três seguintes em falas do Castelhanho:

1562	1586
<i>de um diabo zebedeu</i>	<i>de um diabo como o meu</i>
<i>vos y Dios sois contra mí</i>	<i>señora sois contra mí</i>
<i>mas como evangelio es esto</i>	<i>mas la verdad es aquesto</i>
<i>hablo en las tripas de Dios</i>	<i>hablo en las cosas de Dios</i>

A aventura romântica da farsa começou mal: Em 1846, Moriz Rapp escreveu em «*Die Farças* des Gil Vicente»:

É uma cópia nua e simples da vida mais vulgar, sem a menor noção de condições cénicas e teatrais; a imperfeição cénica é mesmo tão grande que já por isso leva a duvidar de que o poeta jamais tivesse lido uma única linha de Plauto, e mais ainda de que a este se possa comparar (tradução de Albin Eduard Beau, 1938).

O juízo fez autoridade entre germanófonos e a dialéctica da perfeição e imperfeição, segundo os cânones da idade romântica, alimentou muito da literatura posterior da farsa, que a tentou dividir em actos, em cenas, para mostrar que sim, para mostrar que não. Ainda em 1950, I. S. Révah normaliza à força a duração representada, que considera *insensée*, e emenda os *três anos* em *dous*. Thomas R. Hart (1972) aceita esta leitura.

A primeira edição solta do texto apareceu em 1905 e é trabalho de Luís Callado Nunes.

Na segunda metade do século XX multiplicaram-se edições para uso escolar.

Em 1979, editei também o texto da farsa. O livro tinha muitos erros tipográficos e a segunda edição (1984) não teve melhor sorte na imprensa.

O texto que apresento é lido por um exemplar da edição fac-similada de 1928 (Lisboa: Biblioteca Nacional), em que foram integradas emendas propostas por Stephen Reckert (1963).

A transcrição é feita com uma máquina que não trabalha com os materiais e as regras da tipografia quinhentista. Tem como projecto representar a mesma realidade linguística, praticando convenções ortográficas em vigor em 1988.

Uso a letra maiúscula para indicar topónimos, antropónimos, e princípio de fala. Uso o ponto para indicar princípio e fim de fala, e corte no interior de estrofe. Verso e estrofe também pontuam.