

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Cristina Almeida Ribeiro
INÊS

Quimera

LISBOA 1991 | e-book 2005

Inês Pereira é um dos raros autos vicentinos de que sobreviveram dois testemunhos impressos quinhentistas, o primeiro num folheto de datação incerta, mas seguramente feito a partir da edição original (Vasconcelos: 42-43), e o segundo na *Copilaçam* de 1562 (213^v-220^v), unânimes quanto ao local e ao ano da primeira representação – convento de Tomar, 1523 – perante assembleia sobre a qual pouco se sabe para além de que era presidida por D. João III.

Nesse ano, o rei, fugindo à peste que grassava em Lisboa – e depois de breves estadias no Barreiro e em Almeirim –, chega a Tomar em meados de Julho para reunir o capítulo geral da Ordem de Cristo e aí fica até finais de Setembro. Braamcamp Freire, que, através do estudo de documentação integrada no *Corpo cronológico* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, lhe segue os movimentos, situa nesse período a apresentação original da farsa e, aludindo ao *afecto* que o monarca dedicou a partir de então ao convento, entende ter ele tido papel decisivo no *desenvolvimento artístico* desse monumento (165, 172 e 180-181). A convergência desses dois factores – representação do auto e interesse do rei pela sede da velha Ordem Militar – explica talvez a gravação, na pedra do convento, do que Raul Lino, citado, entre outros, por Paulo Quintela (112), considera memória iconográfica de Inês atravessando o rio às costas de Pero Marques. Resta descobrir se é essa uma memória de facto, e como tal pretendida pelo artista que a esculpiu, ou se resulta apenas de uma sobreposição de saberes, ditada pelo olhar de quem vê e interpreta, como acontece, por exemplo, com uma das iluminuras do *Livro de Horas de D. Manuel*, comentada por Dagoberto Markl (84-85). Representando ela, como tantas outras suas contemporâneas ou anteriores, uma cena cortês, lembra ao analista Inês Pereira, cortejada por Brás da Mata e espiada por Pero Marques – situação que nem sequer ocorre na farsa e a que apenas poderia atribuir-se um valor simbólico.

A validade desses hipotéticos registos não verbais da heroína criada por Gil Vicente é, no mínimo, discutível. Por isso, quem quiser conhecer Inês será mais prudente se o fizer atendo-se aos textos escritos que do auto guardam a memória.

Aqueles que, ao longo dos anos, se interessaram pela fixação textual da *Farsa de Inês Pereira* e consideraram por isso as duas edições quinhentistas dão clara preferência ao texto avulso. Quase sempre justificada – quando o é – de forma sumária, tal preferência parece ficar a dever-se essencialmente à maior extensão do texto do folheto, à presença mais abundante de didascálias e ao maior grau de pormenorização destas (Freire: 498; Quintela: XIX-XX).

É sabido que, morto o poeta, Luís Vicente tomou a seu cargo, conforme escreve no Prólogo a D. Sebastião, a tarefa de *apurar e fazer empremir* as obras de seu pai, completando a reunião destas por ele encetada. Tal propósito tem merecido reservas a alguns críticos, que temem o possível desvirtuamento do labor de Gil Vicente devido ao excesso de zelo que terá levado o filho a uma intervenção correctora, e Révah mostra-se

particularmente aguerrido na sua condenação (1952: 204). O cotejo das duas edições conhecidas do *Auto de Inês Pereira* tende a confirmar a vontade normalizadora que terá presidido à *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, mas, deixando perceber ao mesmo tempo a moderação com que esse trabalho terá sido feito, parece poder tranquilizar os mais receosos, se não quanto à natureza, pelo menos quanto à extensão dos danos.

A primeira observação que se impõe a quem proceda a esse cotejo é a do largo predomínio, em ambas as edições, de estrofes de nove versos, obedecendo a um esquema rimático quase constante – abbaccddc – e quase sempre subdivididas, por força de uma lógica interna ao próprio discurso e sublinhada pela pontuação, em quadra seguida de quintilha. Tal predomínio, que ronda, na versão mais antiga, os 71% e, na de 1562, os 74%, logo sugere ser esse o modelo estrófico a que o texto da farsa deveria obedecer e leva o leitor a interrogar-se sobre as razões da presença, apesar de tudo abundante, de estrofes de configuração irregular – trinta e quatro no folheto, vinte e nove na *Copilaçam* –, cujo número de versos oscila, respectivamente, entre quatro e catorze e entre sete e catorze. Lembrarão alguns ser comum a coexistência de vários modelos estróficos no texto de um mesmo auto. Assim é, de facto. O que perturba, no caso de *Inês*, é que essas estrofes diferentes apresentem uma grande diversidade e estejam distribuídas de forma assistemática, impossibilitando a percepção de outros modelos para além do já referido: ter-se-ão perdido versos? ou terá a farsa sido sempre, no plano versificatório, menos perfeita que na construção, quase romanescas, da sua intriga?

Mais perturbante ainda é verificar, ao prosseguir a comparação, que, sendo tendência da *Copilaçam* simplificar – sobretudo no tocante às didascálias – e normalizar – são, em várias ocasiões, suprimidos versos sentidos como excedentários ou acrescentados versos em falta, sempre de acordo com o modelo estrófico intuído –, se mantêm, em 1562, vinte estrofes irregulares e alguns erros tipográficos relativos à sinalização do início de estrofe, por vezes omitida (cf. 02a03/214b11, 07c33/218c03). A permanência do que ao leitor se afigura erro não é certamente fruto do acaso e parece contrariar a hipótese, por diversas vezes avançada, de os textos do folheto da Biblioteca Nacional de Madrid e da *Copilaçam* provirem, tal como acontece com *Duardos* (1523), de diferentes tradições escritas. Sugere, em vez disso, o possível conhecimento da versão do folheto no momento de preparação da colectânea e sobretudo o próximo parentesco dos dois textos, a existência de uma matriz comum, onde estariam já as supostas falhas a que aludo e que o século XVI entendeu talvez de outra forma. Por que outra razão se teria suspenso a correcção do texto projectada, e aparentemente executada em parte, por Luís Vicente?

Os dois registos escritos do auto podem deixar dúvidas quanto ao que os espectadores de 1523 ouviram de facto dizer aos intervenientes no espectáculo. Já quanto ao que viram, o texto avulso, com algumas didascálias bem elucidativas, diz-nos mais. E valoriza também mais o canto integrado na acção teatral, uma vez que inclui três cantigas omitidas em 1562 – a primeira

de Inês, a do coro na festa de casamento, a de Inês logo depois de casada com Brás da Mata. Estes aspectos indiciam talvez uma maior fidelidade à representação primeira e parecem-me autorizar a leitura de *Inês* pelo texto do folheto, com recurso ao da *Copilaçam* sempre que o confronto se justifique. A rubrica de abertura apresenta justamente duas diferenças importantes entre os objectos em apreço. Embora ambos se refiram ao auto como ilustração de um provérbio, sem dúvida popular na época – *mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube* –, o texto da *Copilaçam*, omisso quanto ao elenco de personagens, acrescenta uma justificação para o desafio feito a Vicente por *certos homens de bom saber*, mas certamente de má fé, que, invejosos talvez do sucesso do autor, o acusavam de copiar em vez de criar. A dar crédito a uma tal explicação, *Inês Pereira* é, na obra de Gil Vicente, momento de demonstração de virtuosismo, tendo em vista desfazer dúvidas e refutar acusações insidiosas, postas a correr por adversários que aqui ficam por identificar.

A segunda diferença, mais importante em meu entender, respeita, já não a condições de produção do texto, mas a modos concretos de representação. Diz o folheto:

Entra logo Inês Pereira e finge que está lavrando só em casa e canta esta cantiga

E diz a *Copilaçam*:

Finge-se na introdução que Inês Pereira filha de ãa mulher de baixa sorte, muito fantesiosa, está lavrando em casa e sua mãe é a ouvir missa e ela diz

A diferença, cujo dado mais significativo é a nota de maior dinamismo presente no primeiro excerto transcrito, deixa entrever modos distintos de percepção pelos espectadores da personagem e de quem lhe empresta o corpo e a voz. No primeiro caso, e em sintonia com o que se julga ser a prática comum na época, a figura feminina parece irromper num espaço onde o público se encontra já e é surpreendido pela sua chegada. No segundo caso, a omissão da referência ao movimento inaugural de invasão de um espaço, antes ocupado apenas por aqueles que então se convertem em espectadores, deixa em aberto – embora estranhamente – a possibilidade de uma mais clara distinção entre os lugares destinados ao público e aos actores e talvez também de uma transformação nos modos de perceber o próprio tempo do espectáculo. Em *Cassandra*, que lhe é anterior (1513), e em *Mofina*, que acontecerá apenas em 1534, aparecem cortinas, mas em ambos os casos elas surgem para separar zonas distintas do espaço cénico para as quais convergirão, em momentos também distintos, os olhares dos espectadores. Terá alguma pertinência ler, na mudança operada entre a rubrica do folheto e a rubrica da *Copilaçam*, o eco de uma mudança dos cânones teatrais no

tocante à diferenciação do espaço cénico e do espaço destinado ao público e à possível separação de ambos também por uma cortina, aberta agora no momento em que se inicia a representação?

Na edição avulsa, Inês canta:

*. Quién con veros pena y muere
qué hará quando no os viere.*

01c

E o que canta sugere, ao mesmo tempo, o conhecimento e acompanhamento da moda e o devaneio amoroso, que ela não tardará a associar a uma desejada mudança de vida. Embora não tenha sido possível localizar em nenhum dos cancioneiros conhecidos estes versos castelhanos, é notório que eles se inscrevem no quadro de uma tópica, poética e amorosa, muito em voga na época. Pelo canto, forma primeira e subtil de caracterização, Inês mostra-se muito *fantasiosa*, atributo que o texto de 1562 transfere para a didascália, impedindo espectador e leitor de o adivinharem ao imediato contacto com a personagem.

Quando acede à fala, a jovem lamenta, de si para consigo, a triste sorte a que se vê sujeita e contra a qual se insurge:

*. Renego deste lavrar
e do primeiro que o usou
ao diabo que o eu dou
que tam mau é d'aturar.
Oh! Jesu que enfadamento,
e que raiva, e que tormento,
que cegueira, e que canseira,
eu hei-de buscar maneira
dalgun outro aviamento.*

*Coitada assi hei-d'estar
encerrada nesta casa
como panela sem asa
que sempre está num lugar.
E assi ham de ser logrados
dous dias amargurados
que eu posso durar viva
e assi hei-d'estar cativa
em poder de desfiados.*

*Antes o darei ao diabo
que lavrar mais nem pontada,
já tenho a vida cansada
de fazer sempre dum cabo.
Todas folgam e eu nam*

*todas vem e todas vam
onde querem senam eu.
Ui! que pecado é o meu
ou que dor de coraçam?*

*Esta vida é mais que morta.
Sam eu coruja ou corujo
ou sam algum caramujo
que nam sae senam à porta?
E quando me dão algum dia
licença como a bugia
que possa estar à janela
é já mais que a Madanela
quando achou a aleluia.*

01d

A ideia de *cativoiro*, que domina o espírito de Inês e determina a sua revolta, decorre, segundo o que as suas palavras deixam transparecer, da conjugação de diversos factores: confinamento a um espaço interior, o da própria casa, subjugação à autoridade materna, cultivo forçado de prendas domésticas – na circunstância, o bordado, que acabará afinal por acompanhá-la até ao casamento com Pero Marques. Em torno dessa ideia, central no discurso de abertura da moça, se organiza também toda a intriga: o auto só chegará ao fim quando Inês tiver levado a bom termo o seu projecto de libertação. O desabafo da jovem, inconformada com o aprisionamento de que se considera vítima, é interrompido pela chegada da Mãe, vinda da missa, para logo prosseguir na azeda troca de palavras que torna evidente o conflito que interesses e concepções de vida diferentes instalaram entre elas. A intervenção inicial da Mãe comenta ironicamente a inactividade da filha, facto que o texto do folheto, ao contrário do da *Copilaçam*, sublinha na didascália:

Vem a Mãe da igreja, e não na achando lavrando diz:

*. Logo eu adivinhei
lá na missa onde eu estava
como a minha Inês lavrava
a tarefa que lhe eu dei.
Acaba esse travesseiro.
Ui! naceo-te algum unheiro
ou cuidas que é dia santo?*

Inês *. Praza a deos que algum quebranto
me tire de cativoiro.*

A conversa, em tom sempre pouco amistoso, depressa conduz ao tema do casamento, ambicionado por Inês como forma de emancipação, e só é

interrompida pela chegada de Lianor Vaz, que atrai sobre si as atenções da Mãe e da filha.

Mãe . *Aqui vem Lianor Vaz.*
Inês . *E ela vem-se benzendo.*

Visto que dizem a entrada e o gesto de Lianor, ao mesmo tempo que a apresentam, as palavras das duas personagens tornam dispensável qualquer didascália que, a existir, seria redundante. Não sendo sistemático, este procedimento é frequente ao longo de todo o texto; repetir-se-á, por exemplo, quando Lianor sair, no termo desta mesma cena, quando, por ocasião da primeira visita de Pero Marques a Inês, a Mãe se ausentar, deixando-os sós e quando, pouco depois, o próprio Pero partir.

Lianor Vaz vem afobada e conta como foi atacada por um clérigo que queria saber *se era [ela] fêmea se macho* (02a29). Da dissimulação de Lianor e do visível contraste entre a indignação apregoada e o prazer que a experiência relatada lhe proporcionou resultam momentos de intensa comicidade, que certamente divertiram os espectadores de 1523. Quem parece não ter achado graça ao anticlericalismo que transparece da referência aos desvarios sexuais do clérigo foram os censores de 1586: nessa edição, aquele é substituído por um simples *homem*, o que naturalmente obrigou a adaptações várias e mesmo a supressões, de forma a manter a coerência do texto e o cómico da situação, sem ofender os ministros da Igreja. Sob este ponto de vista, consequências mais graves terá, já perto do final da farsa, a eliminação, em 1586, de todo o texto relativo à visita do Ermitão, de cuja ausência resulta o esvaziamento de boa parte do sentido da última cena e em especial da cantiga entoada por Inês.

Terminado o relato em que longamente se empenhou, Lianor Vaz dispõe-se por fim ao exercício da sua actividade de alcoviteira:

. *Leixemos isto. Eu venho
com grande amor que vos tenho
porque diz o exemplo antigo
que amiga e bom amigo
mais aqueita que o bom lenho.*

02d06

*Inês está concertada
pera casar com alguém?*

Mãe . *Atègora com ninguém
nam é ela embaraçada.*

Lianor . *Em nome do anjo bento
eu vos trago um casamento
filha, nam sei se vos praz.*

Inês . *E quando, Lianor Vaz?*

Sob forma interrogativa, a resposta de Inês confirma a sua ansiedade relativamente ao casamento. Informada de que tudo está para breve, interpõe, porém, uma exigência, de que não abdica nem mesmo depois de ouvir enumerar os méritos do seu pretendente. A concluir a enumeração, Lianor Vaz afirma que ele quer Inês em camisa, jogando, maliciosa, com o duplo sentido dessa expressão.

Lianor . *Já vos trago aviamento.*

Inês . *Porém nam hei-de casar
senam com homem avisado,
inda que pobre e pelado
seja discreto em falar,
que assi o tenho assentado.*

Lianor . *Eu vos trago um bom marido,
rico, honrado, conhecido,
diz que em camisa vos quer.*

Inês . *Primeiro eu hei-de saber
se é parvo se é sabido.*

A alcoviteira apresenta então à rapariga uma carta, que deverá esclarecê-la quanto à discrição de Pero Marques. O escrito, que Inês vai lendo e comentando em voz alta, falha por completo o objectivo visado: Pero revela-se pobre de espírito, em nada correspondendo ao ideal de Inês.

Lianor . *Nesta carta que aqui vem
pera vós filha d'amores,
veredes vós minhas flores
a discriçam que ele tem.*

Inês . *Mostrai-ma cá, quero ver.*

Lianor . *Tomai. E sabeis vós ler?*

Mãe . *Ui e ela sabe latim
e gramáteca e alfaqui
e sabe quanto ela quer.*

03a

Lê Inês Pereira a carta, a qual diz assi:

*. Senhora amiga, Inês Pereira,
Pero Marques vosso amigo
que ora estou na [v]ossa aldeia
mesmo na vossa mercea
me encomendo e mais digo.
Digo que benza-vos Deos
que vos fez de tam bom geito
bom prazer e bom proveito*

veja vossa mãe de vós.

*E de mi também assi,
ainda que eu vos vi
estoutro dia de folgar
e nam quisestes bailar
nem cantar presente mi.*

Inês . *Na voda de seu avô
ou donde me viu ora ele?
Lianor Vaz, este é ele?*

Lianor . *Lede a carta sem dó
que inda eu sam contente dele.*

Torna Inês Pereira a prosseguir com a carta:

*. Nem cantar presente mi,
pois Deos sabe a rebentinha
que me fizestes entam,
ora Inês que hajais bençam
de vosso pai e a minha
que venha isto a concusam.*

*E rogo-vos como amiga
que samicas vós sereis
que de parte me faleis
antes que outrem vo-lo diga.
E se nam fiais de mi
esteja vossa mãe aí
e Lianor Vaz de presente,
veremos se sois contente
que casemos na boa hora.*

03b

Inês . *Dês que nasci até agora
nam vi tal vilam com'este
nem tanto fora de mão.*

Lianor . *Nam queiras ser tam senhora.
Casa filha que te preste,
nam percas a ocasiam.*

A leitura comentada da carta de Pero Marques constitui um dos fragmentos mais conturbados na transmissão textual da farsa. Apresenta, na versão do folheto da Biblioteca Nacional de Madrid, uma marcada irregularidade, que sugere a perda de alguns versos e que a edição de 1562 resolve, em parte, suprimindo outros e procedendo em consequência às necessárias adaptações, de forma a propor uma versão reduzida mas conforme ao modelo estrófico.

Lianor, que insiste em chamar Inês à razão, encontra na Mãe uma aliada. E a moça acaba por aceitar a visita de Pero Marques, ainda que o faça apenas para se divertir à custa dele.

*. Queres casar a prazer
no tempo d'agora, Inês,
antes casa em que te pês
que nam é tempo d'escolher.
Sempre eu ouvi dizer
ou seja sapo ou sapinho,
ou marido ou maridinho,
tenha o que houver mister,
este é o certo caminho.*

Mãe *. Pardeos amiga, essa é ela,
mata o cavalo de sela
e bom é o asno que me leva.*

Lianor *. Filha, no chão do couce
quem nam puder andar choute
e mais quero quem me adore
que quem faça com que chore.
Chamá-lo-ei, [Inês]?*

Inês *. Si
venha e veja-me a mi.
Quero ver quando me vir
se perderá o presumir
logo em chegando aqui
pera me fartar de rir.*

03c

Mãe *. Touca-te bem se vier,
pois que pera casar anda.*

Inês *. Essa é boa demanda,
cerimónias há mister
homem que tal carta manda.
Eu o estou cá pintando,
sabeis mãe que eu adivinho
deve ser um vilanzinho.
Ei-lo se vem penteando,
será com algum ancinho.*

Lianor Vaz, alcoviteira, aparece aqui desempenhando o seu papel junto da moça casadoira, procurando insinuar-se e defender os interesses do pretendente, que seguramente explora, apesar de nada no texto o dizer de modo explícito. A sua figura é matizada. Perante Inês ela comporta-se como amiga, dá-lhe conselhos que parecem bem intencionados, mostra-se

solidária. Mas Lianor Vaz não é a primeira alcoviteira vicentina; o público de 1523 guardava ainda talvez a lembrança da Branca Gil de *O Velho da horta* (1512), que vira actuar junto do pretendente, e deve tê-la evocado ao imaginar a atitude de Lianor perante o incauto Pero Marques. Acrescente-se que a Ana Dias de *Juiz* (1525?) operará a síntese explícita de figuras como estas Lianor Vaz e Branca Gil: comparecerá como acusada em dois casos que mostram a duplicidade das alcoviteiras e a complementaridade das acções que desenvolvem junto dos dois elementos do par que procuram unir. Fora do alcance dos espectadores, Lianor Vaz, cumprindo a missão de intermediária que lhe cabe, avisa Pero Marques de que Inês está pronta a recebê-lo e logo ele aparece, ansioso por essa entrevista.

A didascália que assinala a sua entrada contém informações preciosas sobre a sua indumentária, que, reveladora acerca da personagem, a torna ridícula aos olhos de quem a vê chegar.

Pero procura conformar a sua conduta a uma norma que contraria a sua ansiedade, denunciada pelo momentâneo desnorte de que o monólogo inicial dá conta. Chegado a casa de Inês, as suas palavras e gestos desajeitados confirmam o que a carta deixava supor. Rústico, Pero Marques interpreta erradamente o que lhe dizem, mostra não saber o que é uma cadeira, esforça-se, em vão, por encontrar no fundo do barrete as peras que trouxera de presente a Inês e que acaba por admitir terem talvez sido roubadas e comidas por algum rapaz, alimentando assim as ironias da pretendida e o riso dos espectadores. Depois, ao ficar só com Inês, preocupa-se com a reputação dela e mostra-se respeitador, contrariando a prática comum, a que ela não deixa de aludir em aparte. A compostura de Pero, louvável talvez num outro contexto, desagrada aqui a Inês, que a lamenta e vê nela a prova máxima da falta de discrição do seu pretendente.

Algumas vezes interpretada como um tipo vicentino, o da moça sonhadora e leviana, Inês é, porém, trabalhada em moldes que dificilmente permitem uma classificação tão simples. Ainda que seja forçoso observar nela a presença de alguns traços que apontam no sentido de uma tipificação, não pode, por outro lado, deixar de reconhecer-se ser ela uma personagem dinâmica, que evolui à medida que o tempo passa. Inês Pereira realiza uma aprendizagem que produz efeitos práticos no decurso da acção: o espectador vê-a transformar-se, amadurecer por força de uma experiência desastrosa que lhe altera os sonhos e as atitudes.

Por isso o encontro da moça *fantasiosa* com o Escudeiro gabarola constitui, nas suas várias fases, o episódio nuclear da farsa: marca ilusoriamente a emancipação da protagonista (terminada a festa do casamento, a mãe parte para não mais voltar a aparecer) e está na origem do seu posterior desencanto e da viragem a que este conduz. O casamento com Brás da Mata dá à expectativa de libertação e elevação social sustentada por Inês a resposta que ela julga adequada e que, polarizando a sua energia, logo se revela decepcionante; dele e da decepção em que se transforma nasce um novo projecto de vida, determinante no desfecho da intriga. O relacionamento com

Brás da Mata corresponde, na vida de Inês, ao tempo da experiência que lhe permite substituir o saber teórico, em que se forjara o seu sonho, pelo saber prático que a leva a reformular, não apenas os seus ideais, mas também o seu modo de estar e agir. A cultura cortês, mal assimilada, sucumbe no confronto com a cultura popular e a moça acaba por assumir a sua verdadeira condição. Inês não evoluiria – ou não evoluiria da mesma forma – se o seu caminho não se tivesse cruzado com o do Escudeiro que, atraído pelas suas quimeras, a fez cair na realidade e despertou nela um secreto desejo de vingança, de que a união com Pero Marques será o instrumento. Depois de experimentar o cavalo que derruba, Inês preferir-lhe-á o asno que a leve em segurança aonde ela quiser.

Independentemente da importância que lhe cabe no conjunto da intriga, este episódio é fundamental também no plano da elaboração dramática e da concepção do próprio espectáculo em que se integra. No quadro inicial, verifica-se a presença simultânea de seis personagens no espaço cénico, então dividido em duas zonas, uma delas ocupada por Inês, a Mãe, Vidal e Latão e a outra por Brás da Mata e o seu criado. Entre ambas circularão, além do Escudeiro, a atenção e os olhares dos espectadores, devidamente solicitados pela vozes e pela movimentação.

Depois de rejeitar Pero Marques, Inês concentra as suas esperanças na acção de dois Judeus casamenteiros, cujos serviços contratara e que assim rivalizam com Lianor Vaz no papel de intermediários de amorosas empresas.

Quando Inês, ouvindo as novas trazidas por Vidal e Latão, desesperava já do sonhado casamento, o primeiro declara:

*. Esperai, aguardai ora,
soubemos dum escudeiro
de feiçam de atafoneiro,
que virá logo ess'hora.
Que fala e com'ora fala,
estrogira esta fala
e tange e com'ora tange,
alcança quanto abrange,
e se preza bem da gala.*

05b09

O Judeu empenha-se no elogio do obscuro Escudeiro em moldes que, a avaliar pelas palavras iniciais deste último, não andarão longe dos utilizados para *gabar* Inês aos olhos dele.

Vem o Escudeiro com seu Moço, que lhe traz ãa viola, e diz falando só:

*. Se esta senhora é tal
como os Judeus ma gabaram
certo os anjos a pintaram
e nam pode ser i al.*

*Diz que os olhos com que via
eram de santa Luzia,
cabelos de Madanela;
se ela fosse donzela
tudo ess'outro passaria.*

*Moça de vila será ela,
com sinalzinho postiço
e sarnosa no toutiço
como burra de Castela.
Eu assi como chegar
cumpre-me bem atentar
se é garrida se é honesta,
porque o melhor da festa
é achar siso e calar.*

05c

Enquanto Brás da Mata imagina a moça com quem se propõe casar, troçando dela de uma forma próxima da que ela própria utilizara ao caricaturar o seu pretendente Pero Marques, a Mãe procura instruir Inês quanto ao comportamento a adoptar se quiser impressionar o Escudeiro, assumindo assim uma imprevista cumplicidade face ao projecto de casamento que a filha começara a alimentar:

*. Se este escudeiro há-de vir
e é homem de discríçam,
hás-te de pôr em feiçam,
e falar pouco, e nam rir.
E mais Inês nam muito olhar
e muito cham o menear,
por que te julguem por muda
porque a moça sesuda
é ùa perla pera amar.*

Ao lado, preparando a sua entrada em casa de Inês, o Escudeiro mostra-se também preocupado com as aparências e dá conta ao Moço que o serve de um projecto de dissimulação para o qual pede a cumplicidade deste.

A divisão do espaço e o modo como nele se distribuem as personagens favorece a criação de zonas de relativa intimidade, onde cada um se mostra como de facto é e, ao mesmo tempo, planeia a máscara que vai adoptar. Os espectadores, a quem uns e outros são alternadamente mostrados, adquirem um saber superior, porque total, ao dos intervenientes na acção, que é apenas parcelar, e a duplicidade, que vai conquistando terreno, aparece cada vez mais como traço comum a diversas figuras e como princípio fundador da comicidade da farsa, assente na constante oposição entre a *natureza interior real* e uma *aparência exterior enganadora* (Roig: 348).

Escudeiro . *Olha cá, Fernando, eu vou
ver a com que hei-de casar
visa-te, que hás-de estar
sem barrete onde eu estou.*

Moço . *Como a rei, corpo de mi,
mui bem vai isso assi.*

Escudeiro . *E se cuspir pola ventura,
põe-lhe o pé e fazes mesura.*

Moço . *Ainda eu isso nam vi.*

Escudeiro . *E se me vires mintir
gabando-me de privado,
está tu dissimulado
ou sai-te lá fora a rir.
Isto te aviso daqui,
faze-o por amor de mi.*

Moço . *Porém, senhor, digo eu
que mau calçado é o meu
pera estas vistas assi.*

Escudeiro . *Que farei? Que o sapateiro
nam tem solas nem tem pele.*

05d

Moço . *Sapatos me daria ele
se me vós dêsseis dinheiro.*

Escudeiro . *Eu o haverei agora,
e mais calças te prometo.*

Moço . *Homem que nam tem nem preto
casa muito na má hora.*

O Moço não se deixa impressionar pelas promessas do amo, de quem conhece bem a pelintrice e as manias de grandeza, as privações e o sonho de uma situação economicamente confortável que acredita poder vir a encontrar no casamento. Os outros, porém, inferiorizados pela sua condição social ou simplesmente movidos por inconfessados interesses, são sensíveis à imagem do Escudeiro, a quem manifestam a sua deferência.

Chega o Escudeiro onde está Inês Pereira, e alevantão-se todos, e fazem suas medidas, e diz o Escudeiro:

*. Antes que mais diga agora
Deos vos salve, fresca rosa,
e vos dê por minha esposa,
por molher, e por senhora.
Que bem vejo
nesse ar, nesse despejo,*

*mui graciosa donzela,
que vós sois minh'alma aquela
que eu busco, e que desejo.*

*Obrou bem a natureza
em vos dar tal condiçam,
que amais a discriçam
muito mais que a riqueza.
Bem parece.*

*Que só discriçam merece
gozar vossa fermosura,
que é tal que de ventura
outra tal nam se acontece.*

*Senhora, eu me contento
receber-vos como estais,
se vós vos não contentais,
o vosso contentamento
pode falecer no mais.*

Latão . *Como fala!*

Vidal . *Mas ela como se cala,
tem atento o ouvido.*

Latão . *Este há-de ser seu marido
segundo a cousa s'abala.*

Inês permanece silenciosa, mas os comentários dos Judeus casamenteiros interpretam a sua atitude e assinalam o agrado que ela deixa transparecer. O Escudeiro corresponde ao seu ideal de *discrição*, uma vez que se mostra bem falante, cortês e sensível às suas qualidades, o que decerto a lisonjeia. Depois de fazer o elogio da pretendida, Brás da Mata enuncia os seus próprios méritos. Típico escudeiro vicentino, facilmente emparceirando com o Aires Rosado de *Farelos* (1515?) ou o Escudeiro de *Juiz*, gaba-se de privado, diz-se dado às letras e bom tangedor de viola – como convém a todo o namorado –, e nem se esquece de exhibir a sua autoridade sobre o Moço que o serve.

Escudeiro . *Eu nam tenho mais de meu
somente ser comprador
do Marichal meu senhor
e sam escudeiro seu.
Sei bem ler
e muito bem escrever,
e bom jogador de bola,
e quanto a tanger viola
logo me ouvireis tanger.*

Moço, que estás lá olhando?
 Moço . *Que manda vossa mercê?*
 Escudeiro . *Que venhas cá.*
 Moço . *Pera quê?*
 Escudeiro . *Pera fazeres o que mando.*
 Moço . *Logo vou.*

Enquanto, em aparte, o Moço lamenta ter mudado de amo, o Escudeiro lastima-se, com igual ênfase mas com a intenção óbvia de se dar em espectáculo a Inês, por ter trocado de criado. Mostram assim a fraca opinião que têm um do outro: autêntica, no caso do Moço, fictícia, no caso do Escudeiro.

*O diabo me tomou,
 tirar-me de Joam Montês
 por servir um tavanês
 mor doudo que Deos criou.*

Escudeiro . *Fui despedir um rapaz
 que valia Perpinhã
 por tomar este ladram.*

Terminado o comentário, Brás da Mata prossegue:

Moço!
 Moço . *Que vos praz?*
 Escudeiro . *A viola.*
 Moço . *Oh! como ficará tola,
 se nam fosse casar ante
 co mais safio bargante
 que coma pão e cebola.*

06b

O Moço insiste na chamada de atenção para a pelintrice do Escudeiro e queixa-se da pobreza e da fome que, a seu lado, tem de suportar. É flagrante, nesta perspectiva, a semelhança com *Farelos*, onde os dois Moços, Apariço e Ordonho, comentam também a condição miserável dos respectivos amos e a sua gabarolice.

*Ei-la aqui bem temperada
 nam tendes que temperar.*
 Escudeiro . *Faria bem de ta quebrar
 na cabeça, bem mīgada.*
 Moço . *E se ela é emprestada
 quem na havia de pagar?
 Meu amo, eu quero-m'ir.*
 Escudeiro . *E quando queres partir?*

Moço . *Antes que venha o inverno
porque vós não dais governo
pera vos ninguém servir.*

Escudeiro . *Nam dormes tu que te farte?*
Moço . *No chão, e o telhado por manta
e sarra-se-m'a garganta
com fome.*

Escudeiro . *Isso tem arte.*
Moço . *Vós sempre zombais assi.*
Escudeiro . *Oh! que boas vozes tem
esta viola aqui.
Deixa-me casar a mi,
depois eu te farei bem.*

Do outro lado, a Mãe, sempre crítica em relação às opções de Inês, ironiza uma vez mais. A filha reage com maus modos e com o que julga ser um bom argumento, mas não consegue impressioná-la.

Mãe . *Agora vos digo eu
que Inês está no paraíso.*
Inês . *Que tendes de ver com isso?
Todo o mal há-de ser meu.*
Mãe . *Quanta doudice!*
Inês . *Como é seca a velhice!
Leixai-me ouvir, e folgar,
que nam me hei-de contentar
de casar com parvoíce.*

*Pode ser maior riqueza
que um homem avisado?*
Mãe . *Muitas vezes mal pecado
é melhor boa simpreza.*

06c

Opinião diferente têm, como era de prever, os casamenteiros. Latão convida o Escudeiro a cantar para Inês, ao que ele acede, embora, a avaliar pelas observações dos dois Judeus, sem dar grande conta de si. Não obstante, concluído o romance por ele entoado, Vidal incita Inês a tomá-lo por marido e enumera os seus muitos atributos para concluir que nele tem ela *boas fadas* (06d07).

Em contraponto, a Mãe faz um último apelo ao bom senso da filha e tenta, em vão, dissuadi-la de um casamento desigual. Quando por fim se dá por vencida – *Casa filha muito embora* (06d32) –, o Escudeiro, que entretanto se alheara da acção, aproveita a oportunidade e toma a palavra para formalizar de imediato o casamento:

. Dai-me essa mão senhora.
Inês *. Senhor de mui boa mente.*
Escudeiro *. Por palavras de presente*
vos recebo desd' agora.

07a

Nome de Deos assi seja.
Eu Brás da Mata escudeiro
recebo a vós Inês Pereira
por mulher e por parceira
como manda a santa igreja.
Inês *. Eu aqui diante Deos*
Inês Pereira recebo a vós
Brás da Mata sem demanda
como a santa igreja manda.

A cerimónia termina com um divertido arremedo dos dois Judeus, que, abençoados os noivos, tentam receber de imediato o que lhes é devido por terem concluído a sua missão. A Mãe, que adia o pagamento para o dia seguinte, propõe-se anunciar o casamento aos amigos e organizar uma festa. Entretanto, Brás da Mata começa a lamentar ter-se casado, pois, ao invés de Inês, entende *que casar é cativoiro* (07a32). Um grupo de moças e mancebos vem para a festa, que se realiza com cantiga e baile de terreiro, em que todos participam. A Mãe será a última a partir, deixando aos noivos, em jeito de despedida, algumas recomendações:

. Ficai com Deos, filha minha,
nam virei cá tam asinha.
A minha bençam hajais,
esta casa em que ficais
vos dou, e vou-me a casinha.

07c

Senhor filho, e senhor meu
pois que já Inês é vossa,
vossa mulher e esposa,
encomendo-vo-la eu.
E pois que dês que nasceo
a outrem nam conheceo
senam a vós por senhor,
que lhe tendes muito amor
que amado sejais no ceo.

Inês, que agora se julga livre, retoma espontaneamente os bordados e o canto amoroso. O marido revela-se-lhe então na sua tirania. *Mui agastado*, diz-lhe:

*. Vós cantais Inês Pereira,
em bodas me andáveis vós,
juro ao corpo de Deos
que esta seja a derradeira.
Se vos eu vejo cantar
eu vos farei assoviar.*

07c24

Inês *. Bofé senhor meu marido
se vós disseis sois servido
bem o posso eu escusar.*

Escudeiro *. Mas é bem que o escuseis,
e outras cousas que não digo.*

Inês *. Porque bradais vós comigo?*

07d

Escudeiro *. Será bem que vos caleis.
E mais sereis avisada
que não me respondais nada
em que ponha fogo a tudo,
porque o homem sesudo
traz a molher sopeada.*

*Vós não haveis de falar
com homem nem molher que seja,
nem somente ir à igreja
nam vos quero eu deixar.
Já vos preguei as janelas,
por que vos não ponhais nelas,
estareis aqui encerrada,
nesta casa tam fechada
como freira d'Oudivelas.*

Inês *. Que pecado foi o meu?
Porque me dáis tal prisão?*

Escudeiro *. Vós buscais discriçam
que culpa vos tenho eu?
Pode ser maior aviso,
maior discrição e siso,
que guardar eu meu tisouro?
Nam sois vós molher meu ouro,
que mal faço em guardar isso?*

*Vós não haveis de mandar
em casa somente um pelo,
se eu disser isto é novelo
havei-lo de confirmar.
E mais quando eu vier*

*de fora haveis de tremer,
e cousa que vós digaes
nam vos há-de valer mais
que aquilo que eu quiser.*

*Moço, às partes d'almém
me vou fazer cavaleiro.*

08a

Moço . *Se vós tivésseis dinheiro
nam seria senam bem.*

Escudeiro . *Tu há-de ficar aqui,
olha por amor de mi
o que faz tua senhora,
fecha-la-ás sempre de fora.
Vós lavrai, ficai per i.*

Inês, confrontada com uma autoridade que não admite réplica, é de novo — mais do que nunca — prisioneira: proibida de sair de uma casa cujas janelas e porta estão cerradas, proibida de cantar, de ir à missa, de ver e falar com quem quer que seja, vigiada pelo criado do marido, condenada a bordar num total isolamento do mundo.

Quando o tirano parte para África, em busca de uma nobilitação impossível, a voz de Inês volta, porém, a ouvir-se em novo canto, logo seguido de monólogo reflexivo:

*. Quem bem tem, e mal escolhe,
por mal que lhe venha, nam s'anoje.*

08b15

*. Renego da discriçam,
comendo ao demo o aviso,
que sempre cuidei que nisso
estava a boa condiçam
cuidei que fossem cavaleiros
fidalgos e escudeiros,
nam cheos de desvarios,
e em suas casas macios
e na guerra lastimeiros.*

*Vede que cavalaria
vede já que mouros mata,
quem sua mulher maltrata
sem lhe dar de paz um dia.
E sempre ouvi dizer
que homem que isto fizer
nunca mata drago em vale,
nem mouro que chamem Ale*

e assi deve de ser.

*Juro em todo meu sentido
que se solteira me vejo
assi como eu desejo,
que eu saiba escolher marido.
A boa fé sem mal engano
pacífico todo o ano
que ande a meu mandar,
havia me eu de vingar
deste mal, e deste dano.*

08c

Como no início da representação, Inês, fechada em casa, borda, canta e renega um aspecto sombrio da sua existência, logo imaginando uma forma de o superar: ainda solteira, lamentava o cativo e os labores a que a Mãe a obrigava e antevia no casamento com um marido discreto a libertação e a felicidade; agora, casada com Brás da Mata mas ainda prisioneira, amaldiçoa a escolha de um marido tirânico e admite ser afinal preferível um homem ingénuo, que assegure à mulher uma liberdade efectiva. A sequência canto/monólogo sublinha o paralelismo com a situação de abertura do auto, apagado na edição em volume devido à perda, já assinalada, da cantiga inicial de Inês, de cuja importância o compilador parece não ter tido consciência.

Por várias vezes utilizada nesta farsa, a criação de situações paralelas é processo que permite a Gil Vicente evidenciar a mudança operada na sua heroína, que se traduz afinal na adaptação à especificidade da classe social de origem, temporariamente renegada (Hart: 48-49). A reformulação do quadro de valores em que a jovem se movimenta funda, a breve trecho, um novo e ainda mais significativo paralelismo. Por duas vezes se avista Inês com Pero Marques, empenhado num mesmo projecto de casamento: troça e repele-o, no primeiro encontro, aceita-o sem hesitar, no segundo. Não obstante a recuperação de elementos básicos, que aproximam as duas situações, o desfecho a que elas conduzem é diferente, porque diferente é também a mulher que as protagoniza e que passou a valorizar de outra forma uma realidade inalterada. A moça projecta no mundo a sua própria subjectividade e, transformada esta, transforma-se também a relação com os outros.

Por carta de seu irmão, vem Inês a saber da morte, nada gloriosa, do marido, às mãos de um pastor que o matou quando ele fugia da batalha. Despedido o Moço, seu carcereiro e único elo a prendê-la a Brás da Mata e à lembrança dele, Inês comenta a notícia:

*Desatado é o nó.
Se eu por ele ponho dó
o diabo m'arrebente,*

08d

*pera mi era valente,
e matou-o um mouro só.*

*. Guardar de cavaleiram
barbudo, repetenado,
que em figura d'avisado
é malino, e sotrancam.
Agora quero tomar
pera boa vida gozar
um muito manso marido,
nam no quero já sabido
pois tam caro há-de custar.*

Na espontaneidade que o caracteriza, o discurso, onde passam a recusa do luto, o desprezo pelo marido que acaba de perder e o imediato projecto de novo e mais vantajoso casamento, dá a conhecer a nova face da moça, consciente agora dos riscos do sonho de ascensão social e adaptada aos dados da sua realidade concreta, de que passará a tirar partido.

Viúva Inês, Lianor Vaz, ao contrário da Mãe, reaparece. Das palavras de consolo logo passa a novas propostas de casamento, lembrando, não sem ironizar os caprichos da rapariga, o pretendente antes rejeitado:

*. Pero Marques tem que herdou
fazenda de mil cruzados
mas vós quereis avisados.*

09a21

Inês tem então uma resposta que, inesperada em função da imagem de viúva desolada que vinha exibindo à sua interlocutora, confirma as marcas deixadas nela pelo anterior casamento:

*. Nam, já esse tempo passou.
Sobre quantos mestres sam
a experiência dá liçam.*

Sintetiza assim o saber adquirido e mostra disponibilidade para se render aos argumentos usados por Lianor. E, enquanto esta vai em busca de Pero Marques, Inês fala sozinha:

*. Andar. Pero Marques seja.
Quero tomar por esposo
quem se tenha por ditoso
de cada vez que me veja.
Por usar de siso mero
asno que me leve quero
e nam cavalo folam,*

09b

*antes lebre que liam,
antes lavrador que Nero.*

O discurso dela coincide finalmente com um juízo assumido a princípio pela Mãe (03b28-29) e, a avaliar pelo seu carácter aforístico, conforme ao senso comum.

O autor consumava assim o trabalho sobre o argumento que lhe haviam proposto e, vencida a prova, poder-se-ia admitir o imediato termo do auto. Mas a resignação de Inês, que as palavras transcritas insinuam, estaria em desacordo com a natureza da personagem e reduziria a nada o projecto de vingança por ela anunciado. Vicente vai, pois, mais longe e propõe-se materializar também visualmente o provérbio, fazendo intervir na sua consideração um sentido mais próximo do literal e socorrendo-se para tanto, de acordo com estudo realizado por Viegas Guerreiro, de um conto tradicional que integra harmoniosamente a concluir a farsa.

Torna-se forçoso que o casamento de Inês e Pero se realize. Celebra-se ele com base em fórmula nada convencional, improvisada pelo noivo:

. Soma, vós casais comigo 09b28
e eu convosco pardelhas.
Nam compre aqui mais falar
e quando vos eu negar
que me cortem as orelhas.

Começa deste modo uma nova etapa na vida de Inês Pereira, a quem não incomoda já a pobreza de espírito de Pero Marques. Na total e ingénua confiança dele tem ela o garante da liberdade ambicionada:

. I onde quiserdes ir, 09c09
vinde quando quiserdes vir,
estai onde quiserdes estar.
Com que podeis vós folgar,
que eu nam deva consentir?

A resposta a esta interrogação, para Pero meramente retórica, não se faz esperar. Vem um Ermitão pedir esmola. E a didascália do folheto antecipa, para o seu leitor, informação que o espectador só terá mais tarde, pela boca do próprio Ermitão: em moço, ele quis bem a Inês. Dizendo-se *hermitaño de Cupido* (09c19) e proclamando a sua constância e os padecimentos de amante desprezado, ele deixa que o discurso amoroso se sobreponha progressivamente ao religioso, em termos que raíam a blasfémia e chocaram os censores de 1586, ditando a eliminação de toda esta cena. Ainda antes de reconhecer no Ermitão o pretendente de outrora, Inês procura ficar a sós com ele; depois de o identificar, combina uma entrevista no lugar retirado onde ele mora. Pero, complacente, não levanta nenhum entrave à conversa a sós e

nem sequer dá mostras de estranheza ao notar o desalinho da mulher, quando ela volta de dar esmola ao visitante. Limita-se a dizer-lhe:

. *Corregi vós esses veos
e ponde-vos em feiçam.*

10b03

A observação, que sugere gestos e trocas de carícias – sobre os quais nenhuma didascália informou –, produz efeito cómico, logo reforçado pelo pedido de Inês, que diz ao marido querer ir com ele em romaria à ermida do *anginho de Deos* (10b02) que tanto a impressionou. Pero Marques logo se dispõe a satisfazer-lhe o piedoso desejo e aceita até de bom grado carregá-la às costas na travessia do rio. Em tudo diferente de Brás da Mata, ele é agora, perante o olhar atento dos espectadores, o *asno* dócil que substitui com vantagem o *cavalo* voluntarioso.

A cantiga final, que Inês entoa enquanto o incauto Pero a leva ao amante, apresenta, em 1562, uma inversão, inexplicável e aparentemente improdutiva, na ordem das estrofes tal como estas surgiam em 1523. Em ambos os casos, a mesma função: sublinhar o ridículo do marido enganado e o triunfo feminino na apropriação do saber popular.

Em estranha atitude e acompanhados de bizarro canto, saem Pero e Inês. Dela se ouvirá falar dois anos depois, quando, invertidos os papéis – subalternizada Inês e valorizado Pero –, ele se alçar a protagonista de um novo auto e se tornar, perante o rei e a corte, Juiz da Beira.

Referências

- Anselmo Braamcamp Freire
1919 *Vida e obras de Gil Vicente, trovador, mestre da balança*
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente
- M. Viegas Guerreiro
1981 «Gil Vicente e os motivos populares: um conto na *Farsa de Inês Pereira*»
Revista Lusitana, Nova série, 2
Lisboa
- Thomas R. Hart
1981 «Two Vicentine heroines»
Quaderni Portoghesi, 9-10
Pisa
- Dagoberto Markl
1983 *Livro de Horas de D.Manuel*
Lisboa: IN-CM
- Paulo Quintela
1953 *Gil Vicente: Auto de Inês Pereira*
Lisboa: Artis
- I. S. Révah
1952-4 «Édition critique de l'Auto de Inês Pereira »
Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, 3-5
Lisbonne
- Adrien Roig
1983 «La duplicité, fondement de la farce d'*Inês Pereira* de Gil Vicente»
Revista da Universidade de Coimbra, 30
Coimbra
- Carolina Michaëlis de Vasconcelos
1922 *Autos portuguesas de Gil Vicente y de la escuela vicentina*
Madrid: Junta para Ampliación de Estudios y
Investigaciones Científicas