

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Cristina Firmino
TEMPLO

Quimera

LISBOA 1989 | e-book 2005

Esta seguinte tragicomédia é chamada Templo d'Apolo. Foi representada na partida da sacra e preclaríssima emperatriz, filha d'el rei dom Manuel, pera Castela, quando casou com o emperador Carlos. Era de 1526 anos.

1562, *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, 160-164'

O casamento da princesa Isabel que fora planeado desde longa data – em *Exortação* (1514) Vicente já o anunciara – foi precedido de grande expectativa. Tratava-se de um passo importante na política de alianças com Castela, tal como o fora anteriormente o casamento de João III com Catarina. Carlos V, o noivo, era o imperador da Alemanha e da Espanha, o monarca mais poderoso da Europa e uma figura quase lendária na época. O dote exigido foi grande empreendimento para a debilitada economia portuguesa. A crónica de Andrada apenas refere com detalhe a primeira cerimónia deste casamento, ocorrida em 1525:

el rei ... ordenou que se fizesse o recebimento, por palavras de presente, da infante dona Isabel, sua irmã, com Emperador Carlos: para o que o primeiro dia do mês de Novembro já de noite se saú à sala dos seus paços (que para este acto estava já armada de riquíssima tapeçaria de ouro e seda com um dorsel de brocado de pêlo) (Andrada 1613, 1976: 262)

Seguiu-se, na mesma sala, um serão com baile, *que se fez com muito vagar e aparato, durou quasi às duas horas depois da meia noite.* (Andrada 1613, 1976: 263)

A celebração seria anulada porque o breve de dispensa apresentado pelo Papa fora insuficiente, segundo Frei Luís de Sousa, devido aos *muitos vínculos de parentesco que entre os contraentes havia* (Livro III, 1632, 1938: 202).

Dos festejos que enquadram este auto apenas se sabe que a possível grandiosidade foi esmorecida pela morte da rainha velha:

E neste meo faleceu a rainha D. Lianor ... cuja morte fez todavia amainar muito no que se apercebia de festas e pompa de atavios. (Livro III, 1632, 1938: 202)

A data da representação é problemática tendo em conta a rubrica que indica dois momentos distintos: *quando casou / na partida*, correspondentes respectivamente a 20 e 30 de Janeiro de 1526. É mais provável a realização do auto durante o casamento e talvez ao serão como sucedeu na primeira celebração em 1525. Depois toda a atenção se mobilizaria para os preparativos da partida de Isabel para Castela.

Após *Cortes* (1521) e *Frágoa* (1525), *Templo* é o terceiro auto de casamento, e insere-se na linha de produção das *tragicomédias* que no reinado de João III

conhecem grande desenvolvimento. Seguir-se-ão *Nau* (1527) e *Devisa* (1527). O teatro de grandes efeitos pontua os acontecimentos políticos significativos. Os casamentos eram considerados *as festas políticas mais sumptuosas promovidas pela monarquia e parte fundamental da encenação do teatro do Poder* (Alves s.d.: 22 e 27). Este, em particular, revestia-se de tal importância que a corte enlutada não se coíbiu de promover as festividades em que *Templo* se integra.

A figura que entra primeiro pode talvez ser representada pelo corpo de Vicente que viria fazer o papel de Autor e de moribundo. Joga com a ambiguidade entre o estatuto real e o fictício junto do público e torna mais verosímil a ficção.

Entra primeiramente o autor. E por quanto os dias em que esta obra fabricou esteve enfermo de grandes febres vem desculpendo-se da imperfeição da obra pera tam alta festa, e diz:

Também a crítica é tentada a confundir a ordem do teatro e a ordem do real na figura do Autor e por isso a leitura factual da rubrica tem causado múltiplos equívocos (Vasconcelos 1922, 1949; Freire 1919, 1944). Fica-se pela entrada do auto e limita-se a fazer suas as palavras da didascália: acredita que Vicente estava *enfermo*. Segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos o auto foi *composto por um febriciante*, justificação para a *imperfeição da obra*. Oblitera-se, deste modo, a distância irónica resultante da ficcionalidade da doença e do Autor.

Pode pôr-se outra hipótese – a de Óscar Pratt (1931, 1970: 221): a didascália poderia ser deduzida do prólogo pelos compiladores. Nesta perspectiva, a rubrica funcionaria como explicação para leitores que, alheados da acção teatral, julgariam talvez o auto insólito.

Faz sentido pensar que a rubrica foi dita: o prólogo recorreria primeiro a álibis – suporte verosímil para o delirante discurso do doente agonizante, tal como em *Pregação* ou *Maria Parda*. Poderia igualmente jogar com as possíveis expectativas da assistência perante *tam alta festa*, gorando-as à partida ao revelar a sua consistência de objecto estranho.

O início do prólogo retoma o tópico da doença para o ampliar. A Morte tomando o moribundo é evocação da *ars moriendi* e quadro vivo em *Glória* (1518). Em *Templo* a representação da morte é discursificada e a sua voz é mimada pela fala do convalescente:

*. Teniendo fiebre continua
aquestos días pasados
la muerte puesta a mis lados
diciéndome: aína aína
que tus días son llegados.*

160a

A morte é uma realidade muito ostensiva em 1526: a corte estava de luto e o

reino era consumido pela peste que grassava há três anos. Em 1525, as cortes reunidas para acertar o dote deste casamento foram obrigadas a transferir-se de Tomar para Torres Novas.

Representa-se em seguida a paródia à visão do outro mundo, tópico recorrente na arte medieval. O prólogo é também artifício literário regrado.

*y tomado así entre puertas
me pareció que moría
y en después de muerto veía
las hermosas que son muertas
que en este mundo leía* 160b

É uma visão com tema enunciado: *las hermosas que son muertas*, e com figuras recortadas de um quadro de leituras a reconstituir: *Bíblia*, *Eneida* entre outras.

Distinguir os possíveis nexos entre as figuras femininas convocadas pode ser trabalho impertinente. Era corrente a enumeração de pares míticos nas festas de casamento. Arrisco, apesar disso, algumas hipóteses de sentido. As mulheres são exemplos da extrema beleza e da tentação e inscrevem-se em histórias amorosas decisivas, mas com desfecho trágico. Algumas são mulheres cuja beleza levou ao pecado – Eva – provocou a guerra – Helena – ou a impediu – Ester. Outras são determinantes para a consagração dos heróis que as traem: Medeia e Dido. Outras ainda deram origem a personagens importantes: Raquel, mãe de José, e Bersabé, mãe de Salomão.

*vi cada cual como estaba
con toda su hermosura
y con la gran callentura
tan recio devaneaba
que las vi desta hechura:* 160c

O Autor explicita a urdidura do sonho: imiscuindo-se nos quadros há muito fixados pela tradição cultural, despoja-os da sua densa codificação pelo reverso paródico. As figuras míticas são humanizadas, as situações tornam-se prosaicas. Este realismo grotesco realça o nível material da terra e do corpo, a exemplo do que já ocorria nas paródias latinas. *desta hechura* sinaliza o início do delírio a exigir nova dicção: o Autor vai passar a fazer de moribundo.

Seguem-se os quarenta e cinco versos do sonho. Nas três primeiras estrofes o ritmo é de um par amoroso por estrofe. Depois os nomes multiplicam-se.

O sonho começa com o primeiro par bíblico numa cena que está talvez associada à expulsão do paraíso. Será desenvolvida pelo mesmo par em *História de Deos*. A verosímil situação do quotidiano (*hacia unas migas*) é logo de seguida revertida em absurdo.

la hermosa Eva hacía

*unas migas para Adán
sin agoa, ni sal, ni pan
la nieve gelas cocía
y mecíalas Roldán*

As duas estrofes seguintes pertencem ainda ao contexto bíblico. Nelas se intensificam a sedução e o erotismo, e o envolvimento entre as figuras é mais explícito.

A primeira destas cenas é evocação do passo da Bíblia (II Sam.XI: 2-5) em que Bersabé, banhando-se, seduz David. A sua divulgação na época é feita sobretudo através das iluminuras dos *Livros de Horas* (Martins 1969: 267-270).

*y Bersabé se lavaba
lo presente y lo ausente
en un arroyo corriente
y de en medio de una fuente
yo solo me la miraba.
ella sentóse a hilar
desnuda sobre su baño
y David hecho ermitaño
salió con ella a bailar
también sin palmo de paño*

A composição é subvertida pela presença do sujeito que, substituindo David, observa Bersabé. As acções seguintes resultam insólitas: *hilar* e *bailar*. O erotismo e o júbilo do corpo ostentam-se na nudez (*desnuda /sin palmo de paño*) e na dança. *presente / ausente* é binómio que serve de mote para o texto, jogando com vários sentidos: aqui é referência concreta ao que é e não é visível no corpo de Bersabé.

*vi andar después de aquella
Raquel guardando ganado
tan linda que su cayado
era perdido por ella
y el zurrón su enamorado.
una flauta le vi yo
y cuando la oí tocar
presomé de la abrazar
y ella llamó por Jacob
que era ido a vendimiar*

Raquel sobressai pela beleza. A flauta é o objecto fálico e encantatório. Jacob é já evocação (*llamó*) tal como o será Jasão.

Ester inclui-se na paródia explícita de um dado suporte (*manta, santa*) que poderia integrar o espaço de representação sob a forma de pintura. Os romeiros

farão mais tarde referência às *santas* (161d, 163d) e às *perfetas figuras* (162b), talvez relacionadas com as figuras bíblicas presentes.

*vi más a la reina Ester
con su hermosura tanta
matar pulgas en su manta
que tenía por coser
y ella hecha una santa.*

Baralha-se a história mitológica: Medeia não exerce a sua ira sobre Jasão, mas procura-o.

*la muy lucida Medea
hermosa sin división
vi perguntar por Jasón
puesto en una chaminea
en el techo de un mesón*

A última estrofe é a esfuziante enumeração de nomes e acções.

*vi la troyana Elena
con su rostro serafino.
corriendo tras de un cochino
y llamando a Policena
que venía del molino.
acudió la reina Dido
con un cucharro de Eneas
diciendo: por qué te enlleas
toma hombre por marido
que de ventura lo veas*

160d

O remate do sonho exalta o amor feminino venturoso e encontra eco nos mandamentos de Apolo, dirigidos em particular aos homens. Dido torna-se paradoxal pois é, tradicionalmente, a figuração do padecimento amoroso.

O moribundo vai voltar a Autor e retomar o tom de desculpa da rubrica inicial. Na designação do auto por começar – *obra* – está implícito um objecto final produzido num passado de doença, com equivalente discursivo e poético na representação do delírio. O espectáculo por vir é ficcionado de modo dúplice: pela presença do Autor e pelas circunstâncias de criação forjadas.

Obra homóloga do corpo: de *tan alta dulzura* porque o corpo amadureceu (*crecí por luengo*). *doliente* como o corpo que a produziu.

*dende aquesta callentura
maldito el seso que yo tengo
y la obra con que vengo*

*es de tan alta dulzura
como yo crecí por luengo.
hice todo en castellano
el spírito mío ausente
y pues la obra es doliente
válgame el deseo sano
que estuvo siempre presente*

É possível que a palavra *Argumento* seja dita pelo Autor a justificá-lo enquanto tal e a rotular o discurso mediador que se finge fora da acção teatral. Ao ancorar no presente da fala, teatraliza a assistência – saberemos adiante alguns nomes – e o palácio de Almeirim onde transpareciam sinais da festa.

Argumento

*altos príncipes contemplo
que este palacio ensalzado
para este auto es tornado
muy famosísimo templo
de Apolo dios adorado*

A alegoria do templo representar-se-ia num espaço mais restrito. O auto pode ser de câmara ou de capela e a ocorrência num ou noutra espaço é determinante na acção teatral. É preferível a segunda hipótese, apesar de arriscada: o espaço sagrado torna-se, pelo efeito de teatro, pagão. A capela de Almeirim, cenário de vários autos de Vicente, permitia também aproveitar elementos do serviço religioso: altar, velas e santas. O auto decorreria numa constante duplicidade com a alternância capela / templo. A ambiguidade impõe gestos de distanciação: emoldurar o espectáculo: *aquél* e *allí* são ditos por quem está de fora; delinear um modelo de recepção para o auto: *sin cargo de conciencia*.

*y aquél es su altar
que denota su excellencia
adonde en vuesa presencia
lo vernán allí adorar
sin cargo de conciencia*

A corte é sacralizada pelo teatro como o foi o palácio e como o serão os noivos. O suposto saber do auditório é desculpa para não dizer a intriga mas anunciar as entradas em cena.

*y pues la presente obra
ha de ser representada
en esta corte sagrada
donde sé que el saber sobra*

*no declaro della nada
sino que primeramente
el dios Apolo entrará
bien veréis lo que dirá
y en después la otra gente
luego se conocerá.*

Vem Apolo e diz:

É possível traçar paralelos entre o Autor e Apolo. O primeiro fala de fora da intriga e fundamenta-a; o outro é a figura tutelar do templo. Ambos falam de mundos recriados, do tópicos amoroso, e ambos programam o espectáculo que se vai seguir.

A entrada de Apolo assemelha-se à de um pregador de sermão jocoso. É um leigo com vestes e palavras emprestadas à Igreja. Neste caso a ficção vai mais longe: são parodiados o padre, o deus pagão e até o próprio Deus. A irreverência com que Apolo se dirige ao Deus cristão para se afirmar como o seu reverso – deus pagão e de teatro – é decerto ousada porque entre o público se contava provavelmente o alto clero. Apolo gozaria talvez do clima anticlerical da corte.

Carlos V mobilizava a oposição ao Papa num conflito cada vez mais agudo que culminaria com o Saque de Roma em Maio do ano seguinte. Vivía-se a Reforma na Europa e questionava-se a instituição eclesiástica e a autenticidade dos ritos religiosos. Ocorriam muitas transgressões como a ruptura dos votos monásticos e novas formas de officiar a missa. A celebração jocosa de Apolo pode ter influências reformistas.

*. De Dios estoy espantado
poner la tierra en el suelo
que si yo fuera llamado
asegún tengo pensado
ella volara otro vuelo.
si yo criara un mundo solo
no lo hiciera tan chiquito
cuanto más Dios infinito
pues que yo que soy Apolo
diera mejor en el hito*

161a

Apolo especula sobre um tema muito corrente na época: a incongruência entre o poder divino e a imperfeição do mundo imóvel (*en el suelo*) e exíguo.

Enuncia uma nova imagem do mundo, que só as descobertas e a circum-navegação deixavam pressentir, através de uma cosmologia revolucionária: universo ilimitado que descentra e relativiza a hierarquia estabelecida.

Ou, doutro modo, expõe uma nova ordem poética. É um discurso feito por metáforas e metonímias que reconverte ordens, matérias e naturezas.

*porque hubiera de ordenar
todo el mundo de otro pelo:
los ángeles acá en el suelo
y los peces en el cielo
las estrellas en la mar.
que él debiera de hacer
pues que sólo un mundo hacía
en que pudiera haber
siquiera la clerecía
que no se puede valer*

A *clerecía* é objecto privilegiado desdobrando-se em várias designações: *monjas, monjes, frailes* e *clérigos*. Grupo de figuras que Apolo, como feiticeiro, refunde em novas matérias precárias ou combustíveis de modo a poder extinguí-lo. Só o homem e a mulher serão de *acero e plata*.

*y debiera de hacer
de acero los varones
según mis opiniones
y de plata la mujer
para hacella tostones.
monjas podiesen volar
los monjes d'estopa bella
que en llegando la candela
se acabasen de quemar
y luego fuego a su celda*

*y plantar todos los frailes
en la tierra que no es buena
las coronas so el larena
las piernas hacia los aires
como quien pumar ordena
y si no diesen limones
en mitad del arenal
a todo género humanal
y prísigos a montones
luego fuego y san Marzal*

*y en después de hecho esto
los clérigos debieran ser
de manteca por cocer
y puestos al sol nun cesto
esto fuera menester.*

161b

Apolo critica Deus remetendo-o para o *altar* o que ele próprio em seguida

fará. *negocear* é censura que envolve a acção da nova sequência: os romeiros virão pedir poder e glória a troco de veneração.

*por acortar la carrera
no quiero más alargar
Dios ha d'estar nel altar
y no andar mucho fuera
por la villa a negocear*

Sobe-se ao altar e diz:

Os mandamentos glosam o tópicos amoroso, natural no casamento. Pode ser já prenúncio renascentista do delírio amoroso como origem de todos os outros delírios e possibilidades humanas.

*estos son mis mandamientos:
amarás a las mujeres
lo más recio que pudieres
con todos tus pensamientos
y dales cuanto tuvieres
y así mismo digo a ellas
sus fieles enamorados
so pena de mil pecados
y fiebre vengan sobre ellas
si no fueren mucho amados*

*darán al diablo el padre
y parientes más cercanos
y así a los hermanos
y a la vieja de su madre
y venga amor a las manos
y sobre la haz de la tierra
vivirán años sin cuento
cumpliendo este mandamiento
si no yo les daré guerra
lloro y descontentamiento*

Os mandamentos do teatro incluem-se também neste sermão jocoso. Uma vez mais se regula a posição do espectador.

*y so pena del infierno
pues en santo templo estáis
que no habléis ni departáis
que y'os daré el reino eterno
si todo el auto calláis.*

A julgar pela dificuldade da entrada, apenas reservada aos romeiros servidores dos reis, esta deve estar bem assinalada. Talvez com o arco corrente nos espectáculos de casamento ou nas entradas reais e representado em muitas das pinturas da época.

*y mando que no entre aquí
neste templo esclarecido
aunque devoto de mí
y mi santo conocido
que por santo conocí*

161c

*sino si de casa fuere
del muy poderoso señor
glorioso emperador
de los suyos cual quisiere
entre sin ningún temor
también si fuere persona
de la sacra diesa humana
emperatriz soberana
y vive con su corona
entre de muy buena gana*

Apresenta-se nova figura – o Porteiro – a quem Apolo designa o modelo de construção da sequência seguinte.

*ora sus alto Gilete
tú serás aquí portero
no dejes entrar romero
aunque te quite el bonete
ni te dé mucho dinero
sin primero preguntares
de recio quién es y cuyo
y siendo como digo suyo
entre con dos mil cantares
y otro no. y aquí concluyo.*

A estrutura cénica do número dos romeiros é regular e ritualística: entrada; identificação; enaltecimento do templo; oração a Apolo; despacho. O movimento em cena é restrito e os discursos são elogios a Carlos V e à princesa Isabel.

O cortejo de figuras que alegorizam as qualidades dos noivos tem semelhanças com as primeiras manifestações de teatro na corte – os momos. É também um espectáculo de efeitos, para ostentar a magnificência real. Implica, possivelmente, o conjunto de insígnias que correspondem às alegorias, o uso das cores heráldicas, carmesim e branco, e de tecidos sumptuosos como a púrpura, o veludo e o damasco.

Vai ser todo um cerimonial de vassalagem, associado a um acto religioso: as figuras são romeiros e servos dos noivos imperiais. A sequência sobressai na geografia da peça pela extensão e pelo número de figuras em cena. O Mundo pode trazer o globo, uma das insígnias de Carlos V, embora a rubrica não o indique.

Vem o Mundo como romeiro e com ele a Flor de Gentileza como romeira e entram no templo dizendo:

. Introibo in domum tuum.

A expressão bíblica em latim refere-se à entrada no espaço sagrado, acentuando a ambiguidade do seu funcionamento como templo pagão.

Porteiro . *No entraréis acá no
ni podréis d'ahí pasar.*
Romeiro . *Los templos son del común
y en mi vida no vi yo
quién los mandase guardar.*
Porteiro . *Quién sois que queréis entrar?*
Romeiro . *Yo soy el Mundo señor.*
Porteiro . *Cúyo?*
Romeiro . *Del emperador
y no se puede negar
pues que tiene lo mejor.*

Porteiro . *Vos quién sois romera amada?*
Romeira . *Yo soy Flor de Gentileza.*
Porteiro . *Cúya sois?*
Romeira . *Soy criada
de la emperatriz sagrada
y vivo con su alteza.*

161d

Os reis são elevados à condição de novos deuses da terra, de tal modo dignos de adoração que se contrapõem à fé cristã.

Porteiro . *Pues para qué es más buscar
a Apolo ni a Diana
que en la región humana
no h' ahy más que adorar
depués de la fe cristiana.*

Após a entrada o templo é verbalizado. As únicas referências concretas são as *santas* e os mármores. A veneração faz supor gestos próprios dos rituais religiosos como a vénia ou o ajoelhar.

Romeiro . *Mandáis ya que entremos?*
Porteiro . *Sí*

todo está a vuestro servicio.
Romeiro . *Oh qué hermoso edificio
y qué santas veo aquí
tan dinas de sacrificio.
dónde estaban do nacieron
mármoles tan cristalinos?
oh templo de los divinos
más divino te hicieron
y más fino que los finos.*

*Sospirando vengo aquí
señor Apolo.*

Apolo . *Qué has?*
Romeiro . *Primero me escucharás
que mi clamor vaya a ti
y callando proverás.*

Apolo . *Estaré bien de vagar
seré como Dios del cielo
que aunque vea arder el suelo
todo su hecho es callar.*

callar é crítica e paralelo com Deus mas não será atitude a imitar por Apolo ao fazer os despachos. O Mundo, tal como os outros romeiros, recorre ironicamente à oração, ritual caricaturado, para fazer votos pouco católicos.

Oração do Mundo a Apolo:

*Yo soy el Mundo señor
mas hállome descontento
vengo a que me hagáis mayor
que el César emperador
merece mundos un ciento
y pues es tan trasposante
no es razón que se contente
bien lo dice claramente
su divisa: más avante
como varón excelente*

*y por cuanto yo esto veo
a ti vengo en romería
pedir a tu señoría
que pues tal señor poseo
me hagas como querría.*

162a

Como o notou Óscar Lopes a multiplicidade de mundos acorda-se com o desejo inicial de Apolo de infinitizar o universo. (1969, 1970: 87)

A divisa (*más avante*) é a fórmula lapidar da acção ambiciosa do imperador e do modo como se inscreve na memória colectiva. E encontra a sua figuração no cortejo de romeiros: Mundo, Poderoso Vencimento, Cetro Onnipotente e Tempo Glorioso.

O Mundo vai evocar imagens paradisíacas que se contrapõem à geografia prosaica do prólogo. Podem ser alusões irónicas ao mundo conturbado onde Carlos V exercia o seu domínio: guerra com a Turquia e com o monarca de França.

*pídote que acrecienes
sus vitorias, señoríos
y corran todos sus ríos
bálsamo porque las gentes
adoren sus poderíos*

*y sus árboles salvajes
críen perlas orientales
y sus silvestres jarales
den frutas de mil prumajes
y también los robledales.
sus campos sin los sembrar
críen celestes licores
y los frutos y las flores
que cuenten sin acabar
su grandeza a los pastores*

Braamcamp Freire (1919, 1944: 200) vê, neste passo, a referência à partida de Isabel para Castela.

*y manda a cualquiera montaña
portuguesa y castellana
por do pasare a España
la emperatriz soberana
que sea muy fresca y llana.
y que hagas convertidos
los caminos en cristales
y las estradas reales
sean lirios floridos
que le vengan naturales

y esto luego señor.*

Os despachos de Apolo remetem para figuras presentes, presumíveis

espectadores, e para ausentes, figuras bíblicas e míticas. O jogo cômico de paralelos, talvez entendido pela assistência como elogio, é também ironia à suposta eficácia dos altos funcionários da corte. É difícil distinguir, hoje, o alcance crítico dos grupos referenciados; resta, pois, identificá-los e pôr algumas hipóteses sobre a relação presente / ausente.

Este trabalho de restauro foi realizado por Braamcamp Freire (1919, 1944: 203-212) e Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922, 1949). Diogo Lopes de Siquera é o capitão mor da armada da Índia, e Brás Neto o desembargador do paço e de petições. O chanceler mor pode ser João Faria.

Apolo . *Despachaldo con quien quiera
Diogo López de Siquera
me hablará nese labor
y Nabuco de Nosor
que era de su manera.
si no el doctor Bras Nieto
con el profeta Abacú
entonces yo te promieto
de hacer lo que pides tú.*

Romeiro . *No sé esos si querrán.*

162b

Apolo . *El Canciller Mayor sea
y consigo Cidaea
que tan parecidos son
como Mandinga a Guinea.*

O segundo par aproxima-se. Poderoso Vencimento traz, provavelmente, a espada, outra das insígnias de Carlos V, e Virtuosa Fama a trombeta, como será indicado na oração. É estranho que, numa sequência constituída por simetrias, estes romeiros, ao contrário dos outros, não assinalem a entrada com uma frase ou canto. A rubrica pode ter omitido esta informação.

Vem o Poderoso Vencimento, romeiro do emperador, e a Virtuosa Fama, romeira da emperatriz, e querendo entrar no templo lhe diz o porteiro:

. *No habéis d'entrar acá
romero ni la romera
bien podéis rezar de fuera
que Dios lo recibirá
si la fe traéis entera.*
Vencimento . *Por qué no entran allá
los romeros
los devotos forasteros?
no sé por qué eso será.*

Porteiro . *Quién sois vos, con quién venís?*
 Vencimento . *Soy Poderoso Vencimiento.*
 Porteiro . *Cúyo sois, con quién veví?*
 Vencimento . *Con Carlos César bien oís*
que manda hasta el firmamiento.

Outros discursos repetem este tópico do poderio imperial em que o imperador, considerado como um novo César, ganha a dimensão de herói renascentista.

Porteiro . *Y la devota romera*
muy linda cómo se llama?
 Fama . *A mí Virtuosa Fama.*
 Porteiro . *Cúya sois?*
 Fama . *De la primera*
emperatriz más entera
que nunca se vio madama.

Porteiro . *Entrad con la bendición*
complid vuesa romería
que Apolo con alegría
da plenaria absolveción
y jubileu año y día.

Vencimento . *Templo de tales altares*
y tan prefetas figuras
son más dulces a las oscuras
que las antorchas a pares
no son para tales pinturas.

162c

Agora a oração vai ser a duas vozes, talvez pela contiguidade das alegorias: Fama e Vencimento. Cada romeiro usa expressões da oratória sacra que, no lugar de glorificar Deus, anunciam o renome de Isabel e Carlos V. Alude-se, pela primeira vez, à controversa guerra *santa* contra a Turquia, que levou o imperador a proclamar-se porta-estandarte da cristandade.

Oração da Fama e de Vencimento a Apolo:

Fama . *Pues de ti Dios tanta gracia mana*
aumenta vitoria de bien en mejor
dame mil lenguas que cuente señor
las gracias de mi señora soberana.
 Vencimento . *A ti señor pido con ánima sana*
que esfuerces mis fuerzas contra los paganos.
 Fama . *Oh Dios de la vida extiende tus manos*
y hazme ligera que cumpla mi gana.

Vencimento . *Alumbra las vías enseña el camino
a mí que deseo vencer a Turquía.*
 Fama . *Haz que resuene la trompeta mía
d'estrella en estrella de sino en sino.*
 Vencimento . *Yo Vencimiento te pido ser dino
qu'él quebre los muros de Jerusalén.*
 Fama . *Hazlo Apolo que gracias te den
aquéllos que niegan no seres divino.*

Vencimento . *Señor bien has entendido
todo lo que te pedimos
pues que a tu templo venimos
no sea tiempo perdido
de manera
que yo y mi compañera
seamos bien despachados
y mirad nuestros estados
y vuesa bondad señera.*

O Veador, Rui Lopes, mencionado também em *Romagem*, é associado a Bamba, rei dos godos. João Pereira de Santarém, o *escrivão da puridade e chanceler do infante Luís*, por causa do seu *exterior magestoso* (Vasconcelos 1922, 1949: 266), é comparado a Amon, talvez o rei de Judá.

Apolo . *Hábleme el Veedor
y el rey Bamba con él
y saberemos por él
cómo se hará mejor
porque vaya por nivel.
si éste no don Juan Perera
y traya consigo Amón
porque era de su fación
y así desta manera
tomaremos conclusión.*

O ceptro pode ser o emblema do romeiro seguinte, mas é difícil imaginar a insígnia do seu par. Embora Apolo já tivesse anunciado o canto, esta é a primeira referência que lhe é feita.

*Vem outro romeiro do emperador, seu nome é Cetro Omnipotente e
outra romeira da emperatriz, seu nome é Prudente Gravidade, vêm
cantando um hino.*

162d

Porteiro . *Aunque cantéis mándoos yo
que no entraréis conmigo.*

Cetro . *Majadero sois amigo
no merecéis culpa no.*
 Porteiro . *Quién sois romero señor?*
 Cetro . *Déjame entrar guardador
que yo soy Cetro Omnipotente.*
 Porteiro . *Cúyo?*
 Cetro . *Del muy prepotente
y notable emperador.*

O discurso laudatório terá levado Braamcamp Freire (1919, 1944: 202-203) a afirmar que neste auto *a lisonja predomina e reincide por forma a enojar*. Esta perspectiva firma-se numa leitura literal, não atenta à ambiguidade do auto. Anteriormente, o prólogo instaurou o tom de irrealidade e Apolo, no sermão inicial, propagou esse clima irreverente e cómico. Também os seus despachos pretendem ironizar os ambiciosos pedidos dosromeiros. Erasmo, no *Moriae Encomium*, refere a duplicidade do louvor ao poderoso num passo em que a Loucura finaliza a enumeração dos símbolos de reverência:

Acrescentai-lhe um ceptro, emblema da justiça de uma alma incorruptível, e por fim revesti-o de púrpura, indício da dedicação extrema à República. Se o príncipe comparasse todas estas insígnias com a sua vida, coraria, ao que me parece, e receberia sempre que um malicioso intérprete transformasse todo este culto trágico numa comédia hilariante.

Sendo uma acção teatral de homenagem encomendada, como o pedia a circunstância, Vicente não se abstém de lhe dar um tom ambíguo e instalar a dúvida nos espectadores.

Porteiro . *Y vos romera sin falta?*
 Cetro . *Soy Prudente Gravedad.*
 Porteiro . *Cúya?*
 Cetro . *De la majestad
de la señora más alta
de toda la cristiandad.*
 Porteiro . *Ciertamente
buena y escogida gente
tienen aquestos señores
que no pueden ser mejores
dende levante a poniente.*
 Cetro . *Entraremos ya portero?*
 Porteiro . *Sí muy bien podéis entrar.*
 Cetro . *Harto tiene que mirar
neste templo el tal romero
que no temiese cegar*

Na oração seguinte, o romeiro chantagia Apolo (*da dineros y verás*) prometendo-lhe maior glória que a Deus se aderir à guerra turca. A máxima parece ser: não é o heroísmo mas o dinheiro que faz a vitória.

Oração:

*señor yo vine del cielo
y bajé acá en la tierra
y aquí estaré
serviendo al César novelo
y siempre en paz y en guerra
serviré
vengo a ver tu santo templo
pues debes ser adorado
asegún suena
y das a todos ejemplo
digo que seas loado
norabuena*

*y pues eres Dios del oro
y crías las esmeraldas
y zafiras
dame señor gran tesoro
no me vuelvas las espaldas
pues me miras
que si tú quieres ser más
amado que Dios del cielo
y más querido
da dineros y verás
da riquezas sin recelo
que te pido*

163a

*porque las guerras que espero
de las gentes de Turquía
en mar y tierra
aunque soy fuerte guerrero
el dinero es la guía
de la guerra.*

O Amo é Bartolomeu de Paiva, provedor mor das obras do reino.

Apolo . *El Amo me hablará
y el profeta Balán
y entrambos me hablarán
y luego a tu voluntad
ellos te despacharán.*

Um ano mais tarde e talvez no mesmo espaço, Tempo (tal como Mundo) será de novo figura em *História de Deos*. Em *Templo* ambiciona poder e imortalidade, mas em *História de Deos* confronta-se com a precaridade e a morte. Esta repetição de figuras – que engloba ainda a presença de Adão e Eva – ocorre de um modo diferente nos dois autos e insere-se em quadros distintos: o do paganismo faustoso e o da moral cristã. A rubrica que se segue anota com maior rigor a entrada: tem a letra da cantiga, que foi em *duo*.

Vem outro romeiro do emperador, chamado Tempo Glorioso, e outra romeira da emperatriz, chamada Honesta Sabedoria, cantando um duo cuja letra é a seguinte:

*. Gloriosa gloria mía
vos seáis muy bien venida
pues con vos vive la vida
tiempo es de mi alegría.*

Porteiro . *No entréis romero honrado
ni tan poco la romera.*

Tempo . *Cuerpo de mí, por qué no?*

Porteiro . *Porque es templo sagrado
y no entra acá quien quiera.*

Tempo . *Pues juro a Dios que entre yo.*

Porteiro . *Quién diré yo que sois vos?*

Tempo . *Glorioso Tiempo so
del César nueso señor.*

163b

Porteiro . *Y vos romera de Dios?
cumple ser yo sabidor
quién sois porque entréis los dos.*

As metáforas celestes são recorrentes para aludir à princesa. Aqui *ángel e estrella* e, em *Cortes*, *estrela clara da aurora* (167b).

Sabedoria . *Honesta Sabiduría
es mi nombre y soy doncella
de la emperatriz aquella
por quien el mundo decía:
o eres ángel o estrella.*

Porteiro . *Entrad norabuena vais
Apolo os cumpla y luego
vuesa petición y ruego
como vos lo deseáis.*

Tempo faz o elogio das santas e do templo num discurso por oxímoros.

Entram no templo, e diz o Tempo Glorioso:

*. Muy bien hacen de vedar
que no entre nadie aquí
que nunca en otro templo vi
santas para nos matar
para dar la vida sí.
que aunque soy Tiempo Glorioso
alegre y de buen aseo
asegún lo que aquí veo
sé que volverá lloroso
mi deseo
oh templo para espantar
templo para no morir
templo para no vivir
templo para reñegar
y templo para servir.*

A oração supõe movimento: entrega simbólica da roda da fortuna a Apolo (*que tengas la rueda que anda y desanda*) para que o tempo se converta em gozo eterno.

Oração:

*Gracias te hago loores t'envío
porque me heciste Tiempo gozoso
y luego me diste al muy poderoso
César que ahora es señor mío.
Pídote Dios señor inmortal
que tengas la rueda que anda y desanda
y ture mil años el gozo que anda
por toda Castilla y en Portugal*

*y no dilates señor
a hacer lo que te pido
inclina a mí el tu oído
dadme buen despachador
que no me ponga en olvido.*

163c

No despacho seguinte, o Secretário é António Carneiro e o Esmoler, Marcos Esteves, é o mesmo de *Clérigo*. Carolina Michaëlis de Vasconcelos duvida que Vicente ousasse qualificá-lo – pela comparação com o rei Acáz – como *obstinado em impiedade*. Luís Teixeira é o mestre de João III, jurisconsulto e desembargador do paço e de petições.

Apolo . *Al Secretareo hablarás
y él mismo me hablará
y con él venga Bozrá
porque delante y detrás
era de su calidad*

*y si éste no quisieres
el Esmoler bien lo haz
es hombre de bela paz
es proprio como le vieres
físico del rey Acáz
si este te fuere ajeno
a Luis Tejera irás
que es de una parte Hipocrás
y de la otra Galeno
vete y no cures de más.*

A figura seguinte é de tal modo insólita que Braamcamp Freire só conseguiu explicar a sua presença como aproveitamento de outro auto anterior – *Festa*. Apenas Óscar Pratt (1931, 1970) provou a originalidade deste número: *Festa* é posterior e adoptou quase integralmente esta sequência.

Jan'Afonso vem instabilizar toda a estrutura cénica vigente tornando-a paradoxal. É diferente dos anteriores romeiros: vem sozinho, não canta no início, não começa logo o diálogo com o Porteiro a quem diz o seu pedido, traz um presente para Deus. O traje é campesino e fala português rústico, o que vem contrastar com o castelhano erudito e cortesão, falado pelas restantes figuras.

Chega um Vilão português em traje de romeiro, e diz:

Vai começar o monólogo que principia com o queixume pela *canseira* e a desconfiança do *santo de vento* que lhe pede o sacrifício da romagem, já a prever que Apolo é deus de ficção. Pode também ser uma crítica reformista às manifestações exteriores do culto divino que exigem o sacrifício do corpo.

*. Ah corpo de mi co'a viagem
havia eu cá de chegar
crede certo que é errar
prometer ninguém romagem
nega mesma no lugar.
porque nenhum santo bento
nam deve de ter por bem
a canseira de ninguém
nega s' é santo de vento
que nam é nem val nem tem*

O novo romeiro purga o corpo – cuspir e beber – para entrar e fruir o *sagrado*. Chama *mosteiro* ao templo na certeza de se julgar num espaço cristão.

Cospe

*quero ora cuspir primeiro
antes que entre no sagrado
porque deve ser pecado
cuspir ninguém no mosteiro
quanto mais s' é ladrilhado
aramá com' eu estou seco
cuidai que o caminho é demo
aqui trago eu um leva-remo
nega se m' eu embeleco
este é da pedra do extremo*

Bebe, e depois de beber diz:

163d

*nam há i tal oração
como depois de beber
que Deos nam é senam prazer
e quantos santos lá estão
o dirão se for mister.
er também quero tirar
ante que entre na orada
ũa cochina pelada
que trago pera ofertar
este Deos logo à entrada.*

A atitude do Porteiro é a de quem espera mais uma figura ilustre mas, entretanto, estranha as *negras quejadas* que são, com o *leva-remo* e *cochina pelada*, adereços cénicos que distinguem o Vilão.

Porteiro . *Sí. luego acá entraréis
mirad qué negras quejadas.*
Vilão . *Andam secas das geadas
perém si, vós leixareis
entrar pessoas honradas.*

As perguntas, a repetir pela quinta vez, vão ter respostas inesperadas. Jan'Afonso, ao contrário dos outros romeiros, não é figura alegórica nem serve os imperadores. O poder que detém no seu universo não possui eficácia neste espaço: o Porteiro não se intimidará quando invocar o prior em sua protecção.

Porteiro . *Quién sois?*

Vilão . *Jan'Afonso.*
Porteiro . *Tenéis vos algún señor*
o señora de valor?
Vilão . *Lá ajudo eu ao responso*
às vezes ò nosso priol

e trago-lhe dous novilhos
e ùa porca e assi
que lhe criei já dous filhos
soma que é chegado a mi.
e bem ainda vos digo
ora ele é homem que val
er também vós fareis mal
em tomar birra comigo
que nam sam água nem sal.

A referência ao Papa não é aleatória. Alude-se às duas grandes facções políticas que dividiam a Europa: Clemente VII e Carlos V, e à supremacia do último.

Porteiro . *Pues aunque fueses criado*
del papa que es gran señor
y no del emperador
en este templo sagrado
no entrarás labrador.
Vilão . *Achais lá aque é conciência*
vir homem d'além de Braga
do concelho de Cornaga
gastando o que nam alcança
despois estar nesta praga.
Porteiro . *Qué quieres a Dios ahora?*
Vilão . *Mas que me quer ele a mi?*
dizei-lhe eramá que está aqui
Jan'Afonso ou embora
e quiçais dirá que si.
Porteiro . *Qué le has de pedir veamos.*

164a

O habitual pedido a Apolo é cantado ao Porteiro e coaduna-se com o tópico amoroso do sonho e dos mandamentos de Apolo.

Canta o Vilão . *Rogaré a Dios del celo*
que era padre de misura
que ou me case ou me mate
ou me tire de tristura

amor no puedo dormir.
Porteiro . *Y eso le has de pedir*
vete noramala d'hi.

Jan' Afonso revolta-se contra o Porteiro o que lhe serve de pretexto para evocar o conjunto das sés portuguesas onde é recebido.

Vilão . *Quereis conhecer o roim*
dai-lhe officio a servir

pois nam há casa na Landeira
nem em todo Ribatejo
em que eu nam entre sem pejo
e já estive na Pederneira
e nam vi o que aqui vejo.
vão aqui pôr por porteiro
um demo pastel de pego
e tem cenreira comego
pois n'ergueija do Barreiro
entrei sem este trasfego

e na sé da Cortiçada
e da Chamusca e do Cartaxo
e da Alhandra e mais abaixo
entro eu sem pejo e sem nada
e aqui estou nesta canseira.

Apolo . *Entre entre qué cosa es esta?*

labrador e *grosero* são adjectivos apontados ao Vilão e sinalizam-no como figura deslocada. A sua presença é desconcertante porque não aceita a ficção estabelecida: ofende o Porteiro e não reconhecerá Apolo como Deus, apenas escarnecendo das roupas vistosas.

Vilão . *Pardeos tal roupa com' esta*
nunca a vi vender em feira
mas ver e nam ter que presta?

Apolo . *A qué vienes di grosero*
piensas que estás en aldea?

Vilão . *E nam vê vossa mercea*
que sam eu também romeiro
ou haveis mister candea

O tópicio do *Deos é português* é desenvolvido e opõe-se à teologia pagã e imperial em castelhano, instituída desde o início.

*e mais acho-me enganado
 porque Deos nam é castelhano
 nem viera eu cá este ano
 se disto fora enformado
 mas nam é nada um engano*

*nunca vos eu darei bolos
 porque como a noz é noz
 Deos nasceu em Estremoz
 e sa mãe em Arraiolos
 e esta é a minha voz.
 e são Pedro no Barreiro
 e são Paulo em Alcouchete
 são Francisco em Alegrete
 e sant'Isprito em Pombeiro
 e são Fernando em Punhete*

*o céu e a terra e o mar
 naceram na Golegã
 e o sol na Lourinhã
 e as febres em Tomar
 e as moças na Lousã.
 todo bem e a verdade
 neste Portugal naceram
 também dele procederam
 todos reis da cristandade
 porque os mais dele vieram*

*eu nam vos hei-d'adorar
 porque Deos é português.*

Apolo . *Villano ser descortés
 no es mucho d'espantar.*

O Vilão fica entusiasmado com as *mulheres*, alegorias femininas em cena.

Vilão . *Romeiros sem mais tardar
 façamos alguns prazeres
 que eu como vejo mulheres
 nam me lembra de rezar.*

Tempo . *Todos ocho como estamos
 cantemos devotamente
 una prosa conveniente
 al santo Dios que buscamos
 en este templo presente.*

O deus folgazão aceita a proposta de Jan' Afonso e ordena a folia: cantada em português por todos os romeiros.

Apolo . *Yo no soy nadie de prosas
ni salmos ni aleluyas
agrádanme las folías
y bailes, y otras cosas
saltaderas son las mías
y pues tú Tiempo Glorioso
recuentas glorias tamañas
de todas nuestas Españas
estoy mucho deseoso
de ver cantar sus hazañas*

164c

*cantadme por vida vuestra
en portuguesa folía
la causa de su alegría
y veré deso la muestra
y veréis la gloria mía.*

Os nove romeiros tomam outra disposição e cantam o elogio à imperatriz e a posse simbólica do imenso império que agora lhe cabe. Faz-se alusão à prisão de Francisco I em 1525 por Carlos V: *França sua prisioneira*.

Ordenaram-se todos os romeiros em folia e cantaram a cantiga seguinte:

*Pardeos bem andou Castela
pois tem rainha tam bela.
muito bem andou Castela
e todos os castelhanos
pois tem rainha tam bela
senhora de los romanos.
pardeos bem andou Castela
com toda sua Espanha
pois tem rainha tam bela
emperatriz d'Alemanha.
muito bem andou Castela
Navarra e Aragão
pois tem rainha tam bela
e duquesa de Milão.
Pardeos bem andou Castela
e Secília também
pois tem rainha tam bela
conquista de Jerusalém.*

*muito bem andou Castela
e Navarra nam lhe pesa
pois tem rainha tam bela
e de Frandes é duquesa.
pardeos bem andou Castela
Nápoles e sua fronteira
pois tem rainha tam bela
França sua prisioneira.*

164d

Apolo, excluído do conjunto anterior, faz a sua entrada na *folia*.

Apolo . *Yo no me puedo sufrir
también Dios ha de bailar
ni ángel ha de quedar
ni arcángel ha d'ahuir
ni apóstol se excusar.*
Porteiro . *Apartad que viene Dios.*
Vilão . *Pardeos nunc'eu vi tal Deos.*

Ao deus cabe agora dirigir o fecho do espectáculo que decorreu sob a sua égide.

Apolo . *Si aquí gaita hubiera
bailara con una romera
o con cualquiera de vos*

*porque esta fiesta, oh qué fiesta
qué placer, oh qué placer
qué ver tanto pera ver
y qué causa tan honesta
para Dios esto hacer.
y pues como águila fina
la infanta fue a volar
a emperatriz divina
desta águila serafina
se cantará este cantar:*

Apolo enuncia o motivo da águia, metáfora enaltecadora das virtudes da princesa Isabel, como tema final cantado por todas as figuras em cena.

*águila que dio tal vuelo
también volará al cielo.
águila del bel volar
voló la tierra y la mar
pues tan alto fue a posar*

*de un vuelo
también volará al cielo*

*águila una señera
muy graciosa voladera
si más alto hobiera
en el suelo
todo llevara de vuelo.
voló el águila real
al trono imperial
porque le era natural
sólo de un vuelo
sobirse al más alto cielo.*

E assi cantando se acabou o templo d’Apolo.

A reacção ao espectáculo poderá talvez ter sido polémica a avaliar pela controversa história da sua leitura. A crítica moderna oscilou entre considerá-lo *uma das obras menos felizes de Gil Vicente* (Braamcamp 1919, 1944: 202) ou *o mais rasadamente renascentista dos autos vicentinos* (Lopes 1969, 1970: 89).

A edição do texto foi um cortejo de sucessivas censuras.

A leitura do texto foi feita a partir do fac-símile da *Copilaçam* de 1562, publicado pela Biblioteca Nacional de Lisboa em 1928. Os números e letras que se encontram na margem direita do texto transcrito indicam os fólhos e as colunas. A transcrição tenta representar a realidade linguística da época e pratica convenções ortográficas em vigor em 1989.

Referências

Francisco de Andrada

- 1613 *Crónica do muito alto e muito poderoso rei destes reinos de Portugal D. João III*
1976 reedição
Crónica de D. João III
Porto: Lello & Irmão

Ana Maria Alves

- As Entradas Régias Portuguesas*
Lisboa: Horizonte

Anselmo Braamcamp Freire

- 1919 *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre de Balança»*
1944 reedição
Lisboa: Ocidente

Óscar Lopes

- 1969 «O sem sentido em Gil Vicente»
Ler e Depois
1970 reedição
Porto: Inova

Mário Martins

- 1969 *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte 2*
Braga: Cruz

Óscar de Pratt

- 1931 *Gil Vicente*
1970 reedição
Lisboa: Clássica

Frei Luís de Sousa

- 1632 *Anais de D. João III*
1938 reedição
Lisboa: Sá da Costa

Carolina Michaëlis de Vasconcelos

- 1922 «Notas Vicentinas. 4»
1949 reedição
Notas Vicentinas
Lisboa: Ocidente