

PAULO MANUEL MIRANDA FARIA

Gil Vicente – o Mestre da Corte de D. Manuel e de D. João III

Dissertação de Mestrado

UNIVERSIDADE DO MINHO

BRAGA – 2005

PAULO MANUEL MIRANDA FARIA

Gil Vicente – o Mestre da Corte de D. Manuel e de D. João III

Dissertação de Mestrado em História e Cultura Medievais
apresentada pelo licenciado Paulo Manuel Miranda Faria
sob a orientação da Professora Doutora Maria Augusta Lima Cruz

INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

UNIVERSIDADE DO MINHO

BRAGA – 2005

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO DESTA TESE, APENAS PARA
EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO (MEDIANTE A DECLARAÇÃO ESCRITA
DO INTERESSADO QUE A TAL SE COMPROMETE).

PAULO MANUEL MIRANDA FARIA

Gil Vicente – o Mestre da Corte de D. Manuel e de D. João III

Dissertação de Mestrado

UNIVERSIDADE DO MINHO

BRAGA – 2005

*À Beatriz, ao Guilherme
e à Adila*

*El teatro no deja ninguna huella material;
Justo algunos arañazos en la memoria
y en el corazón
de los hombres, también ellos efímeros. Son estas magulladuras incurables y afortunadamente transmisibles, los
únicos indicios verdaderos para nuestras infatigables persecuciones de lo que ya no se verá nunca más, de lo que no ha
existido más que una vez y ante un público limitado. Se dirá que todo o hombre es efímero; cierto, pero precisamente
el arte no lo es,
excepto el teatro.*

Arianne Mnouchkine

*«Festas são ações únicas e a sua memória analógica
morre com o corpo de quem fez e de quem viu. São funções
de actualidade directa e imediata, não sobrevivem em tesouro.
São efémeras e perdidas. Mas podem ficar restos ou marcas e
das mais diversas substâncias.»*

Osório Mateus

	Introdução	8
Capítulo Um	A festa na cidade e o recebimento dos reis	15
	1. <i>Entrada dos Reis</i>	15
	2. <i>Nau e Divisa</i> – Lisboa e Coimbra recebem os reis	21
	3. <i>Divisa</i> – nas margens do Mondego	26
Capítulo Dois	As infantas que partem e os casamentos reais	28
	1. <i>Cortes</i> – a despedida da infanta e o adeus do rei	28
	2. <i>Frágua</i> – celebrações esponsais	38
	3. <i>Duardos</i> – omnia amor vincit	48
	4. <i>Templo</i> – de Almeirim até Sevilha	60
Capítulo Três	A festa do nascimento na corte	69
	1. De <i>Visitação</i> até <i>Estrela</i> – mui novas invenções	69
	2. <i>Estrela</i> – amores, danças e sortes	72
	3. <i>Inverno, Lusitânia e Romagem</i> – a vida efémera [...]	80
	4. <i>Lusitânia</i> – a festa do regresso e do nascimento	86
	5. <i>Romagem</i> – a humana procissão	90
Capítulo Quatro	Panegíricos e divertimentos	96
	1. <i>Fama</i> – que muito se deve desejar	96
	2. <i>Exortação</i> – às partes d’além	100
	3. <i>Rubena</i> – toda a comedia empieza en dolores	105
	4. <i>Fadas e Ciganas</i> – vimos rir, vimos folgar	110
	5. <i>Ciganas</i> – buena ventura hallaráz	114
	6. <i>Floresta</i> – em tudo o que fazemos [...]	118
Capítulo Cinco	Um mestre e dois reis	125
	Conclusão	134
	Bibliografia	141

O *Cânone*, uma palavra religiosa nas suas origens, tornou-se uma escolha entre textos em luta uns com os outros pela sobrevivência.¹

Gil Vicente está no “cânone”, desde há muito, e colocado na prateleira dos clássicos, surgindo deste pressuposto consolidado pela passagem do tempo, um sem número de implicações para os seus leitores e investigadores. No panorama ibérico e europeu, a *Compilaçam* faz, inequivocamente, parte do Cânone, na medida em que a produção dramaturgicav vicentina se fez ecoar pela Europa ocidental de Quinhentos e aparece ainda hoje, passados já os quinhentos anos da apresentação da *Visitação*, com suficiente fulgor para interessar a críticos, investigadores e gente das artes cénicas.

A excepcionalidade da obra de Gil Vicente, o primeiro escritor português a ultrapassar os muros da nacionalidade, chegou até nós com as marcas indeléveis do tempo. Começamos, então, por colocar o enfoque na questão biográfica, desde as origens até às datas de nascimento e morte do ourives de D. Leonor de Lencastre. Ainda hoje se fazem cálculos por aproximação, por não existirem referentes seguros acerca desta questão, pese muito embora a investigação de Teófilo Braga, Óscar Pratt, Brito Rebelo e Braamcamp Freire, muito num registo factualista, mas com contributos verdadeiramente essenciais para o conhecimento das circunstâncias em que se desenvolveu toda a produção literária de Gil Vicente; uma nota particular para Anselmo Braamcamp Freire, por considerarmos a sua obra um marco fundamental no tocante à clarificação e à relação de datas, factos e pessoas. Nesta sequência, *Notas Vicentinas*, da lusista Carolina Michælis de Vasconcelos, num plano de apuro filológico do texto de Vicente merecem um lugar de grande destaque.²

¹ Este conceito de construção do “Cânone” é desenvolvido por Harold Bloom na legitimação do seu *Cânone Ocidental*, assegurando que «nada é mais essencial ao Cânone Ocidental que os seus princípios de selectividade, que são elitistas unicamente na medida em que se fundam em rigorosos critérios artísticos». Cf. Harold Bloom, *Cânone Ocidental, os livros e a escola das idades*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates, 1997, p. 33.

² A este propósito, e por constituírem obras incontornáveis na preparação e realização deste trabalho, ficam as notas editoriais que nos serviram de consulta e serão referenciadas ao longo deste trabalho: Carolina Michælis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, Lisboa, Revista Ocidente, 1949; Anselmo

Se numa análise estritamente biográfica de Gil Vicente ainda subsistem incertezas, por exemplo, quanto ao ano do nascimento (1460), igualmente suscitam dúvidas a data do seu falecimento (1536); segura é, porém, a data da representação e comemoração do nascimento do príncipe D. João, o *Auto da Visitação*, em 1502 e o fecho da sua produção artística com *Floresta de Enganos* em 1536, justamente no ano em que se estabelece definitivamente a Inquisição em Portugal e morrem dois nomes com ligações discutíveis ao nosso dramaturgo – Garcia de Resende e Erasmo.

Quando nos embrenhamos na *Compilaçam*, não são menores as dificuldades no que diz respeito à integridade e fiabilidade do texto, podendo mesmo questionarmos a legitimidade da edição de 1562, começada indubitavelmente por ordem de D. João III, e concluída sob os auspícios de Paula e Luís Vicente nessa data, sem podermos conhecer hoje com rigor a amplitude de interferências que este último teve quando terminou a tarefa iniciada por seu pai. Depois ter-se-á de ter sempre presente que Vicente situa-se e oscila entre o mundo antigo e o mundo novo, numa inter influência de um passado com características medievais e de um presente renascentista na obra do «anfitrião» do teatro.³ Neste contexto, I. S. Révah⁴, Eugénio Asensio e Paulo Quintela foram alguns dos mais importantes nomes de investigadores que também contribuíram de sobremaneira na prospecção das fontes e na fixação crítica dos textos; também de António José Saraiva recolhemos ensinamentos sempre válidos, numa perspectiva de «análise de um aspecto parcelar da obra de Gil Vicente».⁵

Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, “*Trovador, mestre da Balança*”, 2ª ed. Lisboa, Revista Ocidente, 1944.

³ Cf. Houwens Post, «As Obras de Gil Vicente como elo de transição entre o Drama Medieval e o Teatro do Renascimento», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 101-125.

⁴ I. S. Révah, «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, (1) 1950.

Eugenio Asensio, “De los momos cortesanos a los autos caballarescos”, in *Estúdios Portugueses*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

Paulo Quintela, *As Barcas de Gil Vicente*, Introdução a *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*. Coimbra, Atlântida, 1946.

⁵ António José Saraiva, “Gil Vicente, reflexo da crise,” *História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Gradiva, 2000, p. 11.

Do mesmo autor vale a pena referir, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, no qual procura estabelecer encontrar determinar os géneros dramáticos existentes na *Compilaçam*.

Ultrapassada a questão biográfica ainda que longe de estar fechada, orientaram-se as atenções para os ambientes cívico-culturais que ladearam a construção desta obra. Neste capítulo parece-nos justo destacar o trabalho de “tese” levado a efeito por Laurence Keates, constituindo um acervo de ideias importante, sobretudo no sentido de defender criteriosamente que toda a obra de Gil Vicente, ao ser produzida num ambiente de corte está claramente afectada pelas circunstâncias em que se desenvolveu.⁶ Mereceu um tratamento de destaque Paul Teyssier pelas investigações desenvolvidas, primeiro no domínio da linguística e depois na análise literária do texto vicentino.⁷ Também Stegagno-Picchio e Stephen Reckert fazem parte de um núcleo de investigadores vicentinos no âmbito da crítica textual e de exegese literária que marcaram o desenvolvimento dos estudos em torno do autor.⁸

Ao concluir esta síntese pessoal e na tentativa de seleccionar os nomes que consideramos realmente incontornáveis, importa agora referir investigadores que desenvolveram de sobremaneira, nos tempos mais recentes estudos centrados em temas mais específicos ou com carácter mais abrangente. Cardoso Bernardes,⁹ Idalina Resina Rodrigues, João Nuno Alçada, Thomas Hart, Maria José Palla e Osório Mateus¹⁰, serão provavelmente, pelos dados de que dispomos, os nomes que

⁶ Apesar da validade e actualidade deste estudo levado a efeito por Laurence Keates, *O teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Terra Nostra, Editorial Teorema, 1988, na página 27, quando faz notar que «as funções sociais de que o incumbia a família real, juntamente com as funções de empresário – “hum Gil.. que faz aitos a el-Rei” foram na sua obra uma determinante muito importante», jamais se poderão ter em conta que esta perspectiva de análise centrada numa base sociológica ou contextualista têm contributos de grande valia fornecidos essencialmente por A. Braamcamp Freire e Óscar Pratt. Ultimamente, Ugo Serani, *L'immagine allo specchio. Il teatro di corte di Gil Vicente*, Roma, Bagatto Libri, 2000, tem retomado o tema de Gil Vicente como poeta e dramaturgo da Corte.

⁷ Paul Teyssier, *Gil Vicente. O autor e a obra*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

⁸ Destacam-se S. Reckert, *Gil Vicente. Espírito e Letra*, Lisboa, I.N.C.M, 1983; de Luciana Stegagno-Picchio, “Per una edizione critica dei testi di Gil Vicente” in *Ricerca sul teatro portoghese*. Roma, Edizione dell'Ateneo, 1969;

⁹ Dos vários estudos elaborados nos últimos anos, merece um lugar de destaque a dissertação de doutoramento de José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1996.

¹⁰ Destes quatro investigadores salientam-se as seguintes publicações: Maria Idalina Resina Rodrigues, *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999. A autora citada tem ainda estudos de grande interesse na abordagem que faz aos autos natalícios e na área da intertextualidade. João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, apresenta vários trabalhos que reúnem especial interesse para o nosso trabalho e que mais à frente faremos referência. Outro estudo importante na área das obras escritas em castelhano é: Thomas R. Hart, *Gil Vicente, Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975; Também de Tomas

produziram trabalhos de maior interesse para quem pretende conhecer a *Compilaçam* numa perspectiva globalizante ou direccionada para um aspecto mais concreto. Cremos que Bernardes ocupará o centro destes investigadores, na medida em que foi capaz de reler Vicente numa perspectiva globalizante, dando pistas importantes de investigação depois do que havia sido feito por António José Saraiva. Neste seu trabalho de tese, Bernardes procura estabelecer e clarificar toda a “série conjuntural de textos” que interferiu com maior ou menor intensidade na obra de Vicente; a segunda parte deste trabalho prende-se com a análise da sátira; a terceira com as manifestações de lirismo patentes na *Compilaçam*, centradas basicamente no lirismo demonstrativo e celebrativo. Este último aspecto terá, no nosso trabalho, uma especial atenção na redefinição do *corpus* a estabelecer.

Esta tentativa de fazer um enquadramento autoral e de obras publicadas sobre Gil Vicente é em certa medida facilitado pelo estudo bibliográfico actualizado por Constantine Christopher Stathatos¹¹. Através dos exaustivos índices de nomes e obras podemos ter, por conseguinte, uma perspectiva mais certa e uma panorâmica mais real do que se vai dizendo acerca do dramaturgo de Quinhentos, já que vai destacando os pontos abordados por cada investigador naquilo que vai produzindo.

Haveria seguramente uma infinidade de autores e trabalhos com interesse para ser aqui referenciados; sem dúvida que são nomes importantes, mas pensamos que seria contraproducente e incomportável essa opção.

Traçado este balanço acerca das produções em torno da obra de Gil Vicente, importa-nos agora alinhar objectivos e definir o *corpus* dos textos da *Compilaçam* que foram directamente interpelados neste trabalho. É, então, condição necessária que

Hart, *Farces and festival plays*, University Oregon Press, 1972; Num domínio específico de grande valia são os trabalhos de Maria José Palla: *A palavra e a imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quincentista*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996; *idem*, *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997. Finalmente, a colecção dirigida por Osório Mateus, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1988-1993, que nos disponibiliza um acervo de informação de variadíssimos estudiosos.

¹¹ Este vicentista já vai com o seu terceiro volume na lista bibliográfica de estudos relacionados sobre Gil Vicente. O último volume diz respeito aos trabalhos publicados entre 1995 e 2000. Fica a referência editorial aos três volumes publicados: Constantine Christopher Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, London, Grant Cutler Limited, 1980; *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)*, with a supplement for 1840-1975, Bethelam: Leigh University Press London Associated Press, 1997; *A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.

os textos de Vicente seleccionados tenham sido propositadamente feitos ou se enquadrem numa circunstância festiva cívico-política da corte. Numa fase posterior, depois de reler todas as obras do universo vicentino que de alguma forma traduziam a expressão de uma festividade cívica ou se reportavam explicitamente a um acontecimento relevante relacionado com festividades áulicas, de algum modo memorável da vida da corte ou da cidade,¹² estas foram agrupadas pelos assuntos. Assim, sistematizou-se aquele grande conjunto de peças em unidades temáticas, no sentido de constituir estes agrupamentos de peças consoante o fim ou o objectivo principal para o qual foram concebidas, de algum modo próximo do que fez Laurence Keats.¹³ Após este trabalho de individuação de todas as produções vicentinas que se incluam no registo acima mencionado, procurou-se linhas de leitura interpretativa nos autos encarados individualmente e depois partir para uma perspectiva dialógica na busca de diferenças e semelhanças que individualizam ou tornam semelhantes este núcleo de peças previamente seleccionado.

O primeiro grupo, correspondente ao primeiro capítulo, terá como objecto de análise as obras da *Compilaçam* que tinham como assunto principal a festa na corte e na cidade pelo recebimento dos reis (*Reis, Nau, Devisa*). No segundo capítulo dedicou-se atenção às saídas de infantas e aos casamentos ou contratos nupciais de portuguesas do reino (*Cortes, Apolo, Duardos, Frágua*). No terceiro capítulo analisou-se os textos vicentinos que foram motivados por nascimentos no Paço (*Visitação, Estrela, Inverno, Romagem, Lusitânia e Sermão*). O quarto capítulo partirá de textos panegíricos ao monarca ou à nação (*Fama, Ciganas, Fadas, Exortação, Rubena, Floresta*). Por último, o quinto capítulo, parte das *Trovas à Morte de D. Manuel* e da *Aclamação de D. João III* e tentou-se perceber as diferenças de produção dramática do mesmo autor para os dois reis. Neste particular, foram consideradas individualmente as circunstâncias da produção dramática de Gil Vicente, nos reinados de D. Manuel

¹² A este propósito indagaremos acerca do espectáculo do significado do espectáculo, no sentido de que fala Renata de Araújo: «o espectáculo, o rito a procissão, a festa eram os unificadores – no espaço – da participação colectiva. Tanto a participação no próprio ritual quanto o espaço da sua realização significavam a alma da cidade», in *Lisboa. A Cidade e o Espectáculo na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, p. 19.

¹³ Cf. Laurence Keats, *O teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Terra Nostra, Editorial Teorema, 1988, p. 106 e ss.

e de D. João III. É facilmente intuído que o teatro vicentino não é o produto de uma corrente estética que tenha por princípio estético a arte pela arte. Os textos vicentinos são comprometidos com um sistema de valores no qual ele próprio se integra e nele participa e que no fundo é também o resultado e produto do meio onde se desenvolve.

Destacam-se dois críticos que defendem que, para além da divisão genológica da *Compilaçam*, se distinguem dois períodos distintos na produção do teatro de corte de Gil Vicente: A. Braamcamp Freire e Paul Teyssier. Este último aborda mais este assunto delimitando especificamente o período até 1520 e depois na corte de D. João III.¹⁴

Sempre que se considerou plausível, intentou-se dar algum contributo no domínio da história, sobretudo num plano comparativo, no intuito de clarificar os registos do outro lado do texto dramático e os textos que formam o nosso *corpus*. Para isso, quando houver alguma notícia lavrada pelos cronistas da época na *Crónica ao Felicíssimo Rei D. Manuel*, de Damião de Góis, na *Crónica de D. João III*, de Francisco de Andrada, nos *Anais* de frei Luís de Sousa e na *Miscelânea* de Garcia de Resende entre outros, e se considere pertinente, estabelecer-se-ão relações e nexos comparativos. Pretendeu-se, no fundo, investigar não só numa perspectiva exclusivamente retórico-discursiva-histórica, mas ter sempre presente que Gil Vicente foi um homem de teatro.

Durante este longo e, por vezes, árduo e sibilino percurso, por motivos que não merecerão tão-pouco a sua memória neste momento, valerá somente a pena recordar aqueles que contribuíram decisivamente para que o projecto de trabalhar um dramaturgo fosse possível. Agradeço, desde já, ao Conselho Executivo da Escola Básica e Integrada de Vila Cova pela compreensão e incentivo de levar até ao fim esta prova de valorização profissional. Este trabalho também é o reflexo de todas as aprendizagens experimentais, de que destaco a frequência da Licenciatura

¹⁴ Para além de alguns tópicos de interesse desenvolvidos por Braamcamp Freire, encontra-se um capítulo que se ocupa desta temática em Paul Teyssier, *Gil Vicente. O autor e a obra*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. «Depois de 1520 tudo se inverte, é a corrente profana que predomina e a inspiração religiosa que se esbate» p. 107. Esta é uma das considerações que dá o mote para a análise posterior de outras diferenças claras referentes aos períodos dos dois monarcas.

em Teatro, em especial pela magia transmitida pelo professor Roberto Merino. Registo, com sentida gratidão, as pessoas que tornaram possível este sonho: à Professora Doutora Conceição Falcão a quem devo a determinação e perseverança transmitidas, sobretudo pelo sentido da responsabilidade testemunhada em não deixar cair os projectos que abraçamos por convicção; ao Professor Doutor Cardoso Bernardes agradeço as sábias e avisadas palavras acerca da vida, do teatro de Gil Vicente e da gentileza demonstrada; ao Dr. Nuno Pizarro, o meu reconhecimento sincero nas primeiras abordagens da paleografia; ao meu amigo, Professor Doutor Gonçalo Fernandes, a minha congratulação pela certeza de poder contar sempre; ao Miguel Barbosa pela inestimável ajuda de supervisão informática.

E por fim, à Professora Doutora Maria Augusta Lima Cruz, gostaria de expressar a maior dívida de gratidão. Para além da disponibilidade sem restrições de espaço e de tempo, o meu sentido agradecimento pela orientação incansável, esperando que esta dissertação compense de algum modo a dedicação.

*Nós partimos caminhando
Com lágrimas sospirando
Sem saber como nem quando
Fará fim nossa jornada?*

in Fadas

1. *Entrada dos Reis*

Pondo de lado questões de índole biográfica, de fixação de texto, ou de outra natureza, cumpre-nos a missão de ler e reler os *texto-teatro* constantes no *corpus* definido, num enfoque tríplice – o autor/actor, o texto e o público.

Poder-se-á afirmar com segurança que, naquele mundo quinhentista, as manifestações cívicas festivas ocupavam um espaço de grande relevância. Havia-se instalado uma cultura, até dado ponto resultado do exotismo oriental, e reflectida na espectacularidade dos actos do monarca, cada vez mais imagem da Providência, crente, sem dúvida, é ele também símbolo e transporta consigo mesmo símbolos ostentatórios e indiciadores e do poder profano.¹⁵

O contexto político-económico colocava Portugal, sobretudo no primeiro quartel do século XVI, entre as maiores potências da Europa e, por mais esta determinante razão, o rei detinha e concentrava em si cada vez mais poderes. A Corte, como espaço e prolongamento do próprio rei, extravasa os muros restritivos da sua casa real, cada vez mais numerosa pelos seus pares, e ajuda a construir esta imagem de poderio através da «mostrança» de que se faz alvo e agente: o rei e os que o rodeiam são simultaneamente actores e espectadores e o povo desempenha o papel *predestinado* de figurante.

A função celebrativa destes textos assenta a sua funcionalidade em dois vectores: por um lado, a corte manifesta de forma implícita as suas crenças, os seus comportamentos, no fundo a sua concepção do mundo pela circunstância específica de viver no espaço régio com o rei; por outro lado, numa função próxima à dos

¹⁵ Acerca desta problemática, consideramos de grande interesse as investigações efectuadas por Ana Maria Alves, *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d.; e também da mesma autora, *Iconologia do Poder Real no período manuelino. A procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, I.N-C.M, 1985. Destacamos com particular interesse as págs. 84 a 89. Segundo a autora «a componente palaciana e o convívio com as damas cresce em importância na corte manuelina, pela generalização do serão e a introdução de novas distrações. O teatro de Gil Vicente e o *Cancioneiro Geral* são os resultados mais espectaculares dessa nova maneira de viver que terá tido o seu paralelo nas manifestações de luxo, da moda, e de um convívio menos reprimido.» Acrescenta ainda a investigadora que «é dever do Rei mostrar, tornar evidentes aos sentidos, as qualidades da figura régia.»

Autos Natalícios, este tipo de teatro desenvolve o *topus* de reconstituição de uma realidade que necessita de aferir constantemente os seus valores estético-morais¹⁶. No vértice, o povo, assiste e participa de fora, conferindo a este tipo de teatro características únicas, porque este último elemento, o povo contribui para que este espectáculo-entrada não se confine a um espaço, antes propagando-se por todas as ruas, bairros, cidade. Esta concepção estética de conceito-teatro é revisitada hoje por encenadores e companhias quando deixam o palco e constroem os espectáculos na cidade e para a cidade. Veremos que desde *Visitação*, que se desenvolve de forma crescente uma autonomização do teatro enquanto arte do poder, como veículo ideológico da corte:

«la puissance se fait spectacle et jeu pour conquérir l'adhésion, pour masser les âmes et les corps avec un spectacle fascinant et réduire les différences dans l'unanimité de l'obéissance. Il n'existe pas de cérémonies ni fête qui ne détourne la force de son exercice pur».¹⁷

Poder-se-ia ainda conjecturar em torno de uma prática eminentemente de cariz militar e cortês, que era o “alevantamento” dos reis e que se pode associar este rito a esta entrada triunfal do rei na sua cidade, numa circunstância em que o povo está presente como testemunha e sancionador, mas que não interfere no essencial no espectáculo que lhe é destinado. Porém, sem ele, não tem valor e na marcação do espaço régio, que se faz fundamentalmente pelo cortejo que precede o rei, no seu lado simbólico, o anuncia, pelo pátio ou por outro objecto semelhante, demarcando espacialmente o centro ocupado pelo próprio rei, o que nos permite, em síntese,

¹⁶ A importância da celebração do Natal e a sua correlação com os salmatinos tem sido analisada com detalhe e propriedade por Maria Idalina Resina Rodrigues. Destacam-se sobretudo dois trabalhos: “Dos salmatinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal”, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa, Edições Cosmos, 1991, vol. I, p. 107-135. E ainda da mesma autora uma obra que recolhe trabalhos diversos: Idem, *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa, Teorema, 1999, p. 11-50. Também Bernardes corrobora a opinião da autora, quando diz que [...] «o Presépio é, em Encina, em Fernández em Gil Vicente, uma oportunidade sempre renovada de rasurar o desconcerto e de reinicializar o mundo» José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1996, p.118

¹⁷ Jean Duvignaud, *Fêtes et Civilisations*, Genève, Librairie Weber, 1973, p.64.

concluir que o essencial deste “acto do levantamento” é a obediência da nobreza e o assentimento do povo.¹⁸A própria palavra «triunfo» merecerá uma atenção especial mais adiante, a propósito de *Cortes de Júpiter*.

O primeiro texto em análise, individualizado propositadamente, por não se poder classificar dentro da tipologia do texto dramático, mas de natureza parateatral, são cartas enviadas expressamente por D. Manuel, em 29 de Novembro e 10 de Dezembro de 1520, dirigidas aos vereadores de Lisboa, incumbindo Gil Vicente de preparar uma entrada triunfal a el-rei e à sua terceira esposa, D. Leonor de Áustria, na cidade de Lisboa. Relembramos que estas saídas e estadas temporárias fora de Lisboa foram relativamente frequentes; neste caso a corte deambulou quatro anos entre Almeirim e Évora.

Segue-se a transcrição feita por Braamcamp Freire¹⁹, dos dois alvarás régios.

«Vereadores, procurador da nossa cidade de Lisboa: nós el rei vos enviamos muito saudar. Nós enviamos ora lá Gil Vicente pera per sua ordenança se fazerem algũas das cousas e autos que se hão-de fazer pêra entrada nossa e da rainha minha sobre todas muito amada e prezada mulher. Encomendamos-vos que todo o que se houver de fazer pratiqueis com ele e per sua ordem mandeis tudo fazer e também pêra o que lh’ á-de fazer ao feitor e oficiais das nossas casas de Guiné e Índias lhes deis todo favor e ajuda que lhe cumprir. E mandeis constranger todos os oficiais de quaisquer ofícios que seja assi maneira que todo se possa bem fazer e acabar pera o tempo que nós com a ajuda de Nosso Senhor formos.»

Escrita em Évora aos 29 dias de Novembro, Fernam d’Álvares a fez de 1520. E porém o que se houver de fazer será parecendo-vos bem e que se deve fazer e pera isso tomareis seu parecer, pera tomardes o que vos bem parecer porque a vós o leixamos. Rei.

Segundo alvará:

¹⁸ Vide Alfredo Pimenta, *D. João III*. Biblioteca de Revisão Histórica, Estudos Históricos, Porto, Livraria Tavares Martins, 1939, pp. 9-12.

¹⁹ Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente. Trovador e Mestre da Balança*, Lisboa, Revista do Ocidente, 2ª edição, 1949, pp. 521-2. [Transcrição actualizada].

Vereadores, procurador e procuradores dos mesteres da nossa cidade de Lisboa: nós el rei vos enviamos muito saudar. Vimos vossa carta e todo o que nos por ela escreveis vos agradeçemos e temos em serviço. E quanto ao dinheiro que pedem os rendeiros das casas dessa cidade pera despesa de suas representações nós escrevemos ao nosso contador-mor que mande aos recebedores delas que despendam nisso todo o que lhes parecer necessário. Vimos o que dizeis sobre o que tendes passado com Gil Vicente e as pinturas que vos mostrou e as cousas e cadafalsos que vos disse que são necessários e o dinheiro que se assi nisso pode dispender. E assi o que escreveis sobre a repartição dos lugares pera as representações das nossas casas de Guiné e Índias e vossas e dos mercadoras, corretores, rendeiros e oficiais, ao que vos respondemos que em totalas cousas que a nossa entrada tocarem assi no repartir dos ditos lugares como em todo o mais que se houver de fazer façais todo o que vos bem parecer porque o que nisso fezerdes nós o havemos por bem feito e mandamos ao feitor e oficiais das ditas casas que cumpram neste todo o que lhe vós mandardes porque assi o havemos por nosso serviço e assi a totalas outras pessoas e oficiais a que esto tocar.

Escrita em Évora a 10 dias de Dezembro, Gaspar Seavra a fez, de 1520. E quanto aos trezentos cruzados que dizeis que som necessários pera os cadafalsos havemos por bem que o que vos parecer que é necessário pêra i se ter a dita contia se pague do dinheiro da emposição como nos escreveis. Rei.

Os documentos transcritos são de importância capital para podermos perceber esta fenomenologia de espectacularidade de que serão objecto do nosso estudo as peças vicentinas que se seguem, sobretudo porque “a representação teatral acaba, não deixa atrás de si, atrás da sua actualidade, nenhuma marca, nenhum objecto que se possa guardar; não é nem um livro, nem uma obra, mas uma energia, e neste sentido é a única arte da vida”²⁰. É justamente nessa medida que o desafio do estudo desta matéria é maior, mais arriscado, talvez mais inconclusivo. Mas

²⁰ Não obstante esta peculiaridade do texto dramático como assim teorizou J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 363, valerá a pena relembrar que este texto/teatro, pode tentar descobrir os sistemas de signos que alicerçam, codificam se não “linguagens” pelo menos sistemas de significação, servindo-nos directamente dos elementos de semiologia de que nos fala R. Barthes.

voltando ao alvará régio que D. Manuel ordenara que fosse enviado aos vereadores de Lisboa para iniciar os preparativos de uma recepção que não deveria ligar a meios para metamorfosear a cidade de Lisboa num palco. É informação objectiva, da carta de 29 de Novembro de 1520, que o rei tinha enviado “Gil Vicente pera per sua ordenança” para liderar este amplo projecto da “entrada”, não obstante ter sido enviada esta carta aos vereadores de Lisboa. Parece-nos ainda relevante o alcance das palavras do rei quando legitima e concede todas as liberdades de criação e de execução ao mestre Gil; mas não só, é ainda dito explicitamente que “todos os oficiais de quaisquer ofícios que seja assi servidores e pessoas que pera os ditos autos forem necessários”. A cada momento que vamos percorrendo este texto anuncia-se em crescendo as implicações colectivas que envolve um acontecimento desta grandeza. Francesc Massip denomina este tipo de acontecimento por “escena lineal”. Este estudioso do fenómeno teatral na Idade Média remonta a época clássica até ao aparecimento do triunfo imperial, a mais elevada glorificação que se poderia atribuir ao vencedor no fim de uma vitória importante, e considera que este tipo de representação converte toda a cidade num palco teatral, ao longo das ruas e praças, movidas por manifestações sumptuosas; neste acontecimento estamos perante o que se poderia designar por arte total, na medida em que os actores contracenam com um sem número de personagens numa *parafernália cenográfica*;²¹ é, justamente, o poder do rei que se afirma na entrada régia no coração da cidade: «l’histoire des Entrées solennelles est bien celle de mainmise du pouvoir royal sur l’espace urbain».²²

²¹ Ainda neste contexto Francesc Massip, *El Teatro Medieval. Voz de la divinidad cuerpo de bistrión*. Barcelona, Montesinos / Biblioteca de Divulgación Temática, 1992, p. 72, estabelece também um termo comparativo com a procissão religiosa e outras expressões, ao considerar o seu máximo expoente desta concepção teatral. “Hay que considerar las procesiones como uno dos elementos fundamentales que constituyen el rito espectáculo. Como en el circo actual, muchas representaciones de misterios iban precedidas de un gran desfile o «muestra» por las calles de la ciudad, a fin de anunciar debidamente la celebración del espectáculo y atraer al público con su fastuosidad. Sin embargo, la procesión adquiere un auténtico sentido teatral cuando en su desarrollo suceden verdaderos actos dramáticos. Eso ocurre, sobre todo, en las entradas reales y en la Procesión del Corpus Christi.”

Este tipo de manifestação estético-social aconteceu um pouco por toda a Europa. “Leonardo da Vinci, Albercht Dürer, Filippo Brunelleschi e Giulio Romano colaboraram em festas e entradas régias, festividades essas que chegavam a durar vários dias e eram preparadas, por vezes, com anos de antecedência”. Vide, Maria José Palla, *A palavra e a imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quincentista*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 16.

²² Elie Konigson, *L’espace théâtral médiéval*, Paris, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 203.

Regressando à leitura do texto, parece inequívoco que há uma responsabilização de mestre Gil no tocante ao acontecimento. O emissor desta carta afirma “que se deve fazer e para isso tomareis seu parecer, pêra tomardes o que vos bem parecer porque a vós o leixamos”, o que reitera, como acima se afirmou, a responsabilidade pela concepção e execução deste projecto, enfatizada de forma superior a sua credibilidade patente na expressão “a vós o leixamos.” Importa agora estabelecer um ponto de contacto com a segunda carta, quando se afirma que “pera despesa de suas representações nós escrevemos ao nosso contador-mor que mande aos recebedores delas que despendam nisso todo o que lhes parecer necessário.” Aqui pudemos constatar uma nova evolução, pois é notória da parte do rei, para além da disponibilidade dos “mesteres”, há uma total abertura financeira para a satisfação dos custos envolvidos no projecto. A carta esclarece também o fim a dar aos trezentos cruzados que seriam para a construção de *cousas* e *cadafalsos*, e também de pinturas.²³

Todo este empenho das várias partes na construção deste espectáculo de recepção jamais poderá ser dissociado da terceira mulher do D. Manuel, D. Leonor de Áustria, entrar oficialmente pela primeira vez em Lisboa.

2. *Nau e Divisa – Lisboa e Coimbra recebem os reis*

A primeira peça, *Nau d' Amores*, está inscrita no *Livro III*, «das tragicomédias» e a *Devisa da Cidade de Coimbra*, aparece classificada no *Livro II*. Ambos os textos foram produzidos em 1527, segundo um fim bem específico e determinado num

²³ Dedicado ao estudo da entrada do rei D. Manuel e D. Leonor é aconselhável a investigação de Antunes Fonseca, “Entrada dos Reis”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1992. Ainda segundo o autor fica mais este apontamento: “a montagem decorativa era um elemento essencial a todas as entradas e procissões. Servia de suporte ao tema e criava dentro da cidade outros mundos e outras metáforas. Assim acontecia no estrangeiro. Gil Vicente, se não assistiu a festejos semelhantes fora do país, ter-se-ia interessado pelas descrições feitas pelos artistas flamengos que então estavam ao serviço no paço, e que lhe contariam dos triunfos e longos cortejos processionais em grande voga na Borgonha.

tempo, caracterizando-se por uma preocupação performativa basilar: conferir importância suprema à espectacularidade do momento, ao artifício.

Nau d' Amores não será, porventura, das mais logradas, comoventes ou contagiantes do dramaturgo. «É um entretenimento, desprezioso e desembaraçado, espectacular e brilhante, encomiástico e benevolente na crítica. E é um pouco mais. [...] É um texto que à partida interessante para o historial dos recebimentos régios».²⁴

Em Janeiro deste ano de 1527, depois de uma prolongada ausência motivada pela peste, D. João e Dona Catarina, acompanhados pela corte, entram solenemente na cidade de Lisboa; e é com o intuito de celebrar o seu regresso que Gil Vicente produz a *tragicomédia chamada Nau d' Amores*, conforme atesta a rubrica de abertura deste auto:

A tragicomédia seguinte é chamada Nau d'Amores. Representou-se ao muito poderoso Rei dom João o terceiro, à entrada da esclarecida e mui católica Rainha Dona Caterina nossa Senhora em a cidade de Lixboa. Era de 1527.

I, 615

Após a rubrica inicial, são apresentados todos os intervenientes, como também nos é dado a conhecer algo sobre a funcionalidade dramática dos actores; neste caso, é dada a ordem de entrada em cena, distinguindo-se, logo à partida, a formação alegórica da personagem Lisboa, incumbida de fazer as honras da casa²⁵. Em seguida, a primeira didascália, esclarece o tom em que se vive, quando diz que «a

²⁴ Maria Idalina Resina Rodrigues, *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999, p. 53.

A influência da *Nave dos Loucos* de Sebastian Brant foi analisada por Olga Anna Dull, *Follie et Thétorique dans la Sotie*, Genève, Droz, 1994.

²⁵ O aparecimento de Lisboa num registo alegórico é um dos mecanismos que Gil Vicente utiliza com um fim que nos parece de levar os espectadores a perceberem de uma forma mais directa e ao mesmo tempo mais espectacular a mensagem a transmitir. Acerca deste assunto, veja-se Fernando Moreno Cuadro, *Exaltación Imperial de Filipe III en las decoraciones efimeras portuguesas de 1619, em anexo de Traza y Baza*, Universidade Literária, Valencia, 1985.

Cidade entrou com grande aparato de música». Neste contexto e de certo modo correlacionado com a temática geral do nosso trabalho relevam-se os vários estudos de investigadores no campo da expressão musical no teatro vicentino.²⁶ Pensamos que vale a pena tentar perceber que tipo de música tem logo o intróito da tragicomédia. Provavelmente, mesmo que não explícito nas indicações cénicas, supomos estar na presença daquilo que na Idade Média se designava por *contrafactum*, isto é, o primeiro texto que será parcialmente transcrito abaixo, aproveitava a melodia de uma canção pré-existente na época, e o texto limitar-se-ia a cumprir a métrica e a rima e o ritmo adaptado a este novo texto. Esta opinião poderia ainda consolidar-se se pensarmos que em termos cénicos emprestaria grande dinamismo na construção uma ambiência geral de triunfo e festa, de júbilo. Mais: um pouco semelhante a uma prática recorrente praticamente a todas as peças de Gil Vicente, esta peça de teatro é montada através de uma sequência alternada de cenas, mas na sua evolução cremos que não se possa encontrar um núcleo central. Aliás, poder-se-ia estabelecer um paralelo por analogia na construção desta peça com esta dinâmica construção processional com outras do dramaturgo Quinhentista. É um exemplo bem significativo destas afirmações o passo seguinte de *Nau d'Amores*:

Ó alto e poderoso em grande grandeza,
meu rei precioso per graça divina
de mi apartada por eu não ser dina,
por minha mofina se foi vossa alteza.
Venhais em tal ponto em tal dia em tal hora
como aquele em que Deos inciado

²⁶ A música tem também merecido interesse de abordagem pelos estudiosos de Gil Vicente. Há referências explícitas a D. Manuel feitas por Damião de Góis: «Foi mui músico de vontade, tanto que as mais das vezes se estava em despacho e sempre pela sesta e depois que se lançava na cama era com música». [...]

Destacam-se alguns trabalhos que merecem uma leitura atenta. Albin Eduard Beau, “A música na obra de Gil Vicente”, Coimbra, edições Biblos, 1939, separata de *Biblos*, XIV (1938), pp. 329-355. Mais actualmente, é de salientar o trabalho elaborado por Manuel Morais, *Antologia de música para o teatro de Gil Vicente. Vilancetes, cantigas, romances e danças*, Lisboa, Editorial Estar/Centro de História de Arte da Universidade de Évora, 2002. Não exclusivamente dedicado à música, mas um estudo mais globalizante em termos artísticos, versando a arquitectura, escultura e pintura e outras manifestações artísticas, como o vitral, a azulejaria e a ourivesaria é o estudo publicado na *Nova História*, capítulo X, de Joaquim Oliveira Caetano, Jorge Muchagato, Maria João Vilhena de Carvalho e Rui Vieira Nery.

criou todo mundo também acabado
como será e foi até agora.

I, 616²⁷

Valerá ainda reiterar a posição acima defendida, sobretudo quando se lê *Nau* numa perspectiva globalizante, sem preocupações específicas, percebe-se também que este “prólogo” de circunstância aparece de algum modo desligado do texto que se segue e a sua funcionalidade dramática não deverá ultrapassar da recepção encomiástica aos soberanos.

Na continuidade do discurso encomiástico na abertura do prólogo, a alegorizada personagem Lisboa deseja que este regresso à cidade seja «em tal hora como encarnou / [...] como ele nasceu». Está aqui bem patente o estabelecimento de uma analogia com os mistérios da Encarnação e do Nascimento de Cristo e continua a desenvolver este paralelismo com a divindade, conferindo, acima de tudo, o desejo de que tudo se processe como nos exemplos proeminentes e termina aqui este longo panegírico, do qual se transcreve uma estrofe:

Ó luzida corte fermosa leal
dourada e ornada de manhas e galas
espelho de todas as galas e falas
perfeitos amantes do culto real.
Venhais em tal hora ilustres senhores
fermosas senhoras ó damas mui belas
como aquela em que as estrelas
foram criadas e também flores.

I, 616

Todavia, a acção propriamente dita do auto inicia-se com a segunda cena, a entrada do «Page do Príncipe da Normandia», o qual anuncia que o seu senhor

²⁷ *Obras de Gil Vicente* (Direcção científica de José Camões), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002-2003 (5 vols). Por uma questão de economia, a partir deste momento, far-se-á referência ao volume e à página citada respectivamente.

pretende ser recebido por Lisboa. Pese, entretanto, que Lisboa não demonstra grande pressa em receber o príncipe da Normandia, porque neste momento está a fazer algo «que nunca acabarei».

As primeiras falas do príncipe da Normandia esclarecem boa parte da temática subjacente na peça, quando este diz aos presentes que o motivo por que se encontra ali é em busca da Fama:

Los vientos que me traxeron,
la tierra que os da virtud,
los cielos que os nobrecieron,
os den tanta de salud
como de bienes os dieron.

I, 618

Revela, logo em seguida, ser detentor de qualidades vincadamente palacianas, como já se viu na sua cortesia e agora pela sua declaração de amor:

Estoy tan enamorado,
Que de fuerte amor me muero.

I, 619

Este Príncipe que, depois de percorrer os mares, revela que a sua paixão avassaladora pela «Lúcida Fama»: «no me negueis la ventura, / [...] vuesa não no me negueis, por amor de la alegría». Manifesta paralelamente o desejo de possuir a nau de Lisboa para o conduzir à Fama, mas que Lisboa não poderá corresponder a tal desiderato por esta nau ser pertença dos reis e de S. Vicente. No entanto, a nau de Lisboa será substituída por uma réplica, que será construída no local onde se fazem as melhores naus do mundo, a ribeira de Lisboa, e é neste momento que o

príncipe faz um minucioso inventário sobre os compostos psicológicos e interminais do amor²⁸, quando se anuncia que

«[...] ãa nau da grandura de um batel aparelhada de todo o necessário pera navegar, e os Fidalgos do Príncipe tiraram suas capas e ficaram em calções e gibões de brocados como carafates, os quais começaram a carafetar a nau com escôparos e maçanetas douradas que para isso levaram ao som desta cantiga».

I, 623

Este é um ponto, no que confere à estrutura do auto, de bastante relevo, por marcar a divisão em duas partes e, a personagem do Príncipe adquire, na segunda parte, maior protagonismo. Falta, porém, assinalar um facto que se revela determinante na economia da peça, que deriva directamente do «capitán mayor, / piloto, maestro, y patrán / aquel bivo Dios d' amor» ter sido designado uns versos atrás e como se pode inferir da citação é Cupido. Do extracto transposto levaria ainda a percepção, por parte dos espectadores, que está implícita a ideia de que o amor se consegue através da luta de cada um e não é alguma coisa estática ou oferecida pela natureza.²⁹

²⁸ Paul Teyssier, Gil Vicente, *O autor e a obra*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 94, esclarece que nesta nau simbólica «é o Amor em pessoa [quem] vai conduzir à Ventura uma série de personagens que desfilam ante os espectadores e vão embarcando umas após outras. Todas compartilham uma situação comum: são infelizes no amor. [...] Sob outra perspectiva, este embarque para a Felicidade é como que a imagem invertida da *Barca do Inferno*», pp. 94-95.

²⁹ Neste clima de júbilo, devemos contextualizar que D. João III e D. Catarina de Áustria tinham recebido a dispensação de parentesco em Janeiro de 1526, data provável da representação de *Templo de Apolo*, a propósito da comemoração da cerimónia dos desposórios dos reis. Um pouco à semelhança com o que havia acontecido com a entrada de D. Manuel, será que desta vez não havia também redobrados motivos para uma recepção colectiva da cidade? «Convenhamos que a circunstância impunha um recebimento a preceito; um rei moço e bem amado de um reino poderoso, uma rainha da casa de um generoso e temido imperador, uma nobreza predisposta, desde os ainda próximos e alegres tempos de D. Manuel, a ser palco e parte das mais jubilosas mostras de dedicação a seus reais senhores, tudo prometia uma celebração em grande e contento dos recém-chegados». Para um melhor conhecimento deste auto, mais na perspectiva da funcionalidade das personagens veja-se o estudo de Maria Idalina Resina Rodrigues, “Nao d’Amores”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1991, pp. 411-34.

3. *Divisa* – nas margens do Mondego

Outra das peças vicentinas motivada pela entrada de D. João III³⁰ e D. Catarina em Coimbra, alguns meses mais tarde e pelos mesmos motivos da *Nau*, que foi o recrudescimento da peste novamente em Lisboa, a qual conduziu à (é a grande responsável pela) mudança de residência. E é para receber os monarcas que nasce a *Divisa da cidade de Coimbra*, em Outubro de 1527. Quem une, portanto, os textos *Divisa* e *Nau*, é o móbil da sua criação intrínseco na sua função celebrativa, numa altura privilegiada para a corte exibir e consolidar o seu *status mundi*, perante si mesma e perante o mundo. As festas também são um momento memorável por terem uma repercussão e envolvimento colectivos de grande intensidade, pois que rasuram a previsibilidade do dia a dia, marcado pelos ritos maquinais e artificiais dos códigos cortesãos e propiciam momentos de libertação de experimentação e de sensações novas³¹.

Divisa tem uma arquitectura compósita de todos os predicados acima referidos mas distancia-se no conteúdo de *Nau*. O argumento da peça representada na cidade do Mondego, pode resumir-se a uma explicação alegórica acerca de aparecimento da Lusitânia. É por demais evidente que o público que constituía a assistência desta peça apresentada em Coimbra não deveria ter alterado substancialmente, sobretudo porque a corte acompanhava os monarcas. Esta é a razão pela qual Vicente tem de construir um espectáculo festivo, mas agora com argumento e concepção diferentes. Este projecto do *auctor* configura o seu argumento num programa que tem na sua arte uma analepse em busca dos traços fundacionais da cidade de Coimbra. «O projecto ordenado é o de entreter, contando uma história inventada, mas que se finge existir antes do auto, e faz semântica dos

³⁰ Para além dos apontamentos biográficos de Anselmo Braamcamp Freire acerca de D. João III, a mais recente investigação biográfica conhecida, realizada até ao momento, é a de Paulo Drumond Braga, *D. João III*, Lisboa, Hugin, 2002.

³¹ Osório Mateus, «Ou como do vivo a ãa imagem», in *De teatro e outras escritas*, Lisboa, Quimera, Lisboa, 2002, p. 177, a propósito da *Divisa* e ainda da “festa” parece-nos pertinente o sentido e esta apreciação que Osório Mateus faz desta peça representada no Verão quente de 1527: «festas são acções únicas e a sua memória analógica morre com o corpo de quem fez e de quem viu. São funções de actualidade directa e imediata, não sobrevivem em tesouro. São efémeras e perdidas. Mas podem ficar restos ou marcas e das mais diversas substâncias.»

nomes presentes da cidade e as figuras da divisa, que começaram por se representar na fala e na memória de quem assiste: princesa, leão, serpente; Coimbra». ³²

Num plano de pormenor justifica-se um breve incursão a partir da conferência proferida por Maria Idalina Resina Rodrigues, nas comemorações dos 500 anos de *Visitação*, quando aquela afirma que a figura de Liberata foi ainda insuficientemente estudada. De facto, parece que esta personagem, do par de irmãos mais velhos, patenteia singularidades que não são recorrentes noutros textos e noutras situações, resultante de uma poética que não privilegia os enredos sustentados em conflitos. Salienta-se, ao invés, que Vicente construiu, como vulgarmente se diz, para o seu teatro personagens tipo, tipificou as figuras a partir de referentes da época ou não as personagens dos seus palcos. É justamente no quarto solilóquio de Liberata, um discurso amoroso, que ressalta a «dudosa confusión» quando esta diz: «a quem tendré lealtad / al amor o al hermano? Esta dúvida presente entre os laços de sangue que a unem ao seu irmão Celipôncio e a paixão crescente por Monderigón desenha traços de conflituais a nível interior.

Não sendo dos textos de referência do Mestre Gil, tantas vezes obrigado a produzir quando a corte assim o exigia, para Aníbal Pinto Castro:

O texto do auto desenrola uma curiosa gama de registos estilísticos, que vão da lamentação elegíaca aos queixumes do lirismo amoroso e ao falar trocado da poesia cortesanesca, aos andamentos épicos da poesia solene, e às vergastadas da sátira, graças à linguagem, ao seu carácter bilingue, aos recursos retórico-estilísticos e aos ritmos que a variação métrica serve com notável mestria. ³³

³² *Ibidem*, p. 181. Ao longo deste artigo, Osório Mateus faz uma leitura imagética dos artefactos do auto, analisa a complexidade das personagens, e conclui na página 187: «por fim Colimena, a princesa representada na divisa, a figura feminina que vai dizer a última fala do auto, num passo de lugar idêntico ao da moura. [...] A fala é exclusivamente alegórica e não representa a figura da princesa como personagem de uma intriga de comédia, que também é.

³³ Aníbal Pinto Castro, “A comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra”, in *Ensaíos Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coordenação científica de José Augusto Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003, p. 56.

1. *Cortes* – a despedida da infanta e o adeus do rei

Na noite de domingo, 4 de Agosto de 1521, nos Paços da Ribeira, na cidade de Lisboa, «à partida da ilustríssima senhora infante dona Breatiz duquesa de Sabóia» é representada a tragicomédia as *Cortes de Júpiter*, inscrita no terceiro livro da *Compilaçam*.

Na rubrica inicial do auto esclarecem-se as circunstâncias em que foi representada esta tragicomédia:

A tragicomédia seguinte foi feita ao muito alto e poderoso rei dom Manuel, o primeiro em Portugal deste nome, à partida da ilustríssima senhora infante dona Breatiz duquesa de Sabóia, da qual a sua invenção é que o senhor Deos querendo fazer por mercê à dita senhora mandou sua Providência por mensageira a Júpiter rei dos elementos que fizesse cortes em que se concertassem planetas e sinos em favor de sua viagem. Foi representada nos paços da Ribeira na cidade de Lisboa. Era de 1521.

II, 31

É sobre esta comédia alegórica de grande espectáculo que se centrará toda a atenção nas próximas linhas, não só encarando o texto numa perspectiva de análise retórico-discursiva, mas intentaremos lograr de que forma Gil Vicente, *auctor et actor*, concebe e organiza Festas Reais. Interessa-nos, então, estudar a fenomenologia deste acontecimento enquanto memória de uma nação e testemunhos de uma época caracterizada por paradoxos, a partir da qual se lançam os alicerces na constituição da Europa Moderna. São os ecos mais recentes das Reformas e Contra-Reformas; é o mundo que todos os dias vai ganhando contornos geográficos mais amplos e mais definidos; é a nova forma de fazer ciência, que se vai libertando gradualmente do

peso da tradição; também a arte não será somente a perfeitíssima imitação clássica das coisas e dos seres; e os agentes de muitas destas transformações radicais para humanidade são os povos ibéricos. Interessa-nos igualmente reequacionar as relações de proximidade de Gil Vicente com a Corte e com o Rei. Ter bem presente que a dependência directa do Rei ditou implicitamente regras, normas de conduta. Defendem os seguidores do *New Historicism*³⁴ que só verdadeiramente contextualizados conseguiremos perceber o alcance da (desta) situação e não conceber a obra de arte como puro “reflexo” da realidade histórica à luz dos nossos pressupostos estéticos e sociomenteais. Ainda Paul Zumthor,³⁵ na questão da relação do artista com o poder, aprofundou estudos nesta área e fala na participação do «jogo da corte», o qual não era uma particularidade dos povos ibéricos³⁶ mas estendia-se pela Europa deste tempo. Vive assim o artista numa aprovação tácita constante das políticas³⁷ do monarca, da sua ideologia, da sua religião, devendo exprimir «um conjunto de esquemas intelectuais e discursivos preenchendo uma função social de legitimação da ordem». A Corte Portuguesa desta época é em si mesma aglutinadora de um número sempre crescente de pretendentes ociosos num modelo de *favor maiestatis* pela vida cortesã.

³⁴ Um dos autores do *New Historicism* que clarificam esta problemática, nomeadamente a questão da teoria do “reflexo” da obra de arte, é a obra de Brook Thomas, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1991, pp. 158 e ss. Cf. Bernardes, Revisões [...] *op. cit.* p. 38.

³⁵ Paul Zumthor, *La Masque et la Lumière. La Poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, tem dedicado estudos de grande valia a esta situação dos homens das artes directamente dependentes da Corte.

³⁶ Caso similar ao de Gil Vicente é o do seu precursor salmantino Juan del Encina que, à semelhança do nosso dramaturgo, se encontra também ao serviço do duque de Alba, que será igualmente determinante na criação do seu universo dramático.

É importante ter sempre presente o estudo de Laurence Keats, *op. cit.*, na página 27, quando faz notar que «as funções sociais de que o incumbia a família real, juntamente com as funções de empresário – “hum Gil... que faz aitos a el-Rei” foram na sua obra uma determinante muito importante», jamais se poderão ter em conta que esta perspectiva de análise centrada numa base sociológica ou contextualista têm contributos de grande valia.

³⁷ George Ulysse referiu-se da seguinte forma das acerca das relações entre a comédia e o seu tempo, a propósito do *Cinquecento* italiano: «Il est certain que le spectacle théâtral peut avoir un impact social plus fort que d'autres oeuvres; il s'adresse à un groupe, provoque des réactions immédiates, et risque de susciter des tensions et des discussions, sources de confrontations et de divergences plus ou moins durables et fécondes; il exige l'aide ou la bienveillance des autorités puisqu'il s'adresse à un public, a besoin d'être autorisé et soutenu financièrement; il tend à être le miroir de la société dont il offre une certaine image, en fonction des idées de l'auteur, du climat social et culturel dans lequel s'insère la représentation, et de la nature d'un public qui peut être flatté ou admonesté selon les circonstances». Georges Ulysse, *Théâtre et société au Cinquecento*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978. p.23.

Antes de rumar até Nice e se juntar ao seu futuro marido Carlos III da Sabóia, a infanta Beatriz presenciará uma despedida espectacular. Estabelece-se aqui uma similitude com a entrada de D. Manuel em 1521³⁸, na medida em que este monarca tinha sido presenteado com um espectáculo cujos meios plásticos empregues teriam algo em comum, pela concepção do panegírico que faz das figuras reais; outro ponto de contacto estabelece-se na forma como toda a cidade e a corte, como que num cortejo carnavalesco, participa nesta cerimónia de despedida.

Um dos testemunhos seguramente mais realistas deste acontecimento numa aproximação do texto literário à voz da História, chegou-nos por intermédio de Garcia de Resende, o qual nos dá informações dos acontecimentos e de pormenores relacionados com a montagem deste espectáculo decorrido no Paço da Ribeira na noite anterior

Em ùa mui grande armada toda mui rica tapeçaria d'ouro, e muito bem alcatifada, dorsel, cadeiras e almofadas de mui rico brocado, se começou um grande serão, em que el rei nosso senhor dançou com a senhora infante duquesa sua filha, e a rainha nossa senhora com a infante dona Isabel, o príncipe nosso senhor e o senhor infante dom Luís com damas tomaram. E assi dançaram todos os galantes que iam a Sabóia, e muitos outros senhores e galantes, que durou muito. E danças acabadas se começou ùa muito boa, e muito bem feita comédia de muitas figuras muito bem ataviadas, e muito naturais, feita e representada ao casamento e partida da senhora infante, cousa muito bem ordenada e bem a propósito, e com ela acabada se acabou o serão.³⁹

³⁸ Um dos textos medievais mais antigos em que se evidencia a utilização de recursos teatrais na transformação de propaganda do rei, segundo João Nuno Alçada, está presente na *Historia Francorum* de Grégoire de Tours, a propósito da aclamação do Rei: «Une foule immense de gens vint à sa rencontre avec des étendards et des bannières, en chantant ses louanges. Ici dans la langue des Syriens, là dans celle des Latins, ailleurs aussi dans celle des Juifs eux-mêmes. [...] Les juifs que l'on voyait prendre part à ces louanges disaient: “Que toutes les nations t'adorent : qu'elles fléchissent les genoux devant toi et qu'elles te soient soumises” Noël Coulet, “De l'intégration à l'exclusion: la place des juifs dans les cérémonies d'entrée solennelle au Moyen-Âge” in *Annales*, 1979, Juillet-Août. N.º 4 pp. 672-683.

³⁹ Garcia de Resende, «Hida da Infanta D. Beatriz para Sabóia», in *Crónica de D. João II*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 322.

Garcia de Resende não deixou passar tão marcante acontecimento e dá-nos notícia de particularidades do serão que merece a nossa reflexão. Logo no início deste texto, o autor dá-nos indicações espaciais relativas ao contexto onde se desenvolve esta acção. Não só nos informa que é «uma mui grande sala», como descreve um conjunto de elementos decorativos que directamente se relacionam com os factos desta representação, com destaque para a «mui rica tapeçaria d'ouro», que, provavelmente, faria a limitação do enquadramento cenográfico da representação deste auto. Seguem-se indicações acerca da abertura do baile e dos respectivos pares e, pelo que se pode apurar, foi demorado. O último parágrafo pode ser abordado em três tempos; em primeiro lugar, a «muito bem feita comédia» dá-nos uma opinião valorativa do teor performativo deste espectáculo que, seguramente, não será um elogio gratuito, como explicitaremos a seguir, do seu contemporâneo Garcia de Resende; o reconhecimento da qualidade deste acontecimento cívico no paço começa pela caracterização das personagens, que são «muito bem ataviadas e muito naturais». Os adjectivos empregues pelo cronista não se referem ao naturalismo das primeiras peças de Strindberg, de Zola ou do Théâtre Libre, mas devem seguramente referir-se à excelente caracterização das personagens em cena, desde guarda-roupa de que se presume que seja reflexo do espaço e, também do desempenho de actores cujos movimentos serão igualmente formas de expressão diferente do que habitualmente se via, que teriam a noção que cada cena desta peça teria o seu movimento próprio. Resende, no *Livro das Obras* utiliza igualmente o termo «naturais» na comparação que estabelece com os nomes cimeiros do renascimento italiano, confirmando esta característica. Na conclusão, faz Resende um balanço global à tragicomédia «bem ordenada», deixando claro que a concepção e execução da peça esteve em grande nível para solenizar a circunstância festiva.

Cortes de Júpiter abre com uma rubrica muito ao modo daquilo que nos habituou o mestre Gil: dedica a peça aos reis, mas não refere o nome de D. Leonor, unicamente faz menção ao de D. Manuel, e explicita de pronto o motivo que o levou a escrever esta peça, que se relaciona como sabemos com a partida da infanta Beatriz para Sabóia; e, como também é habitual, revela parte do argumento inicial,

conhecendo-se desde início que se fantasia um Consílio dos Deuses presidido por Júpiter a fim de proporcionar à infanta uma viagem segura. Passamos para a primeira didascália:

Entrou logo a Providência em figura de Princesa com esfera e ceptro
na mão[...]

II, 31

Os dois elementos transportados pela Providência podem oferecer uma leitura interessante no contexto que são apresentados. Gil Vicente ao ter determinado que a primeira personagem a entrar em cena seria portadora destes dois objectos e não doutros leva-nos a supor que estão aqui metaforizados os dois mundos – a esfera o mundo tangível e o ceptro a simbolizar o outro mundo. Mas por que razão, poderemos nós indagar, aparecem aqui e agora a confrontação dos dois mundos? É naturalmente difícil responder. No entanto, parece-nos plausível analisar a questão a partir da imagem áulica que o próprio rei D. Manuel adoptou para si mesmo, fruto da tradição vinda de D. João II que tinha por divisa a figura de uma esfera. Estamos perante um ícone ambivalente e que foi utilizada, durante o humanismo como simbolismo do efémero e transmitirá neste contexto toda a capacidade empreendedora conhecida destes homens de Quinhentos. Na outra mão está o ceptro, também símbolo do poder, mas é insígnia do poder e da autoridade divina. A conjugação destes dois mundos terá o favor inquestionável de qualquer ser humano, dizia assim sem palavras a imagem da Providência aos espectadores atentos que no Paço Real, que celebram esta festa de despedida.

No início desta comédia, assim a designou Resende, instaura-se uma ambiência séria, talvez até para captar mais facilmente a plateia cortesã, com uma oração pela boa viagem da infanta Beatriz para Sabóia. Roga-se que «nosso Deos vá com ela / como estrela antr'as estrelas.» Para isso, a presença de Júpiter é requerida, sendo nomeado rei do mar, dos ventos e dos signos. Homens, deuses e elementos congregam-se com a entrada dos «quatro ventos em figura de zombeteiros».

Parece flagrante esta imagem de Júpiter «rei do mar» associada ao monarca D. Manuel, como nota Luís Filipe Thomaz:

«Pour l’homme du commun, D. Manuel demeurait de toute façon le «Roi de la Mer». On ne s’étonnera, donc, point de voir en 1521 l’interprète de la première ambassade portugaise à la cour de Gaur affirmer devant le sultan du Bengale que «le Roi notre Sire était en titre, comme il l’est en fait, Roi de la mer et d’une grande partie de la terre, et que pour cette raison aucun bateau ne peut naviguer sans ses sauf-conduits».⁴⁰

Numa segunda parte do auto, Júpiter inicia um discurso encomiástico, coadjuvado por Vénus, Sol e Lua, operando-se a metamorfose dos presentes num longo cortejo de divindades do mar, à semelhança do imaginário clássico. Entramos na esfera do *thíasos marinho*.⁴¹ «O mais inventivo, movimentado e poético dos

⁴⁰ Luís Filipe F. R. Thomaz, “L’idée impériale manueline”, in *La découverte le Portugal et l’Europe. Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990, p. 44 e 47.

O mesmo autor chama atenção para o *Auto da Fama*, quando utiliza outra metáfora dentro do campo semântico da palavra «mar». «Cette conception se reflète dans la littérature, notamment dans l’*Auto da Fama* de Gil Vicente, écrit en 1510, où D. Manuel est appelé «porte-étendard de la Foi et Roi de la Mer». Poder-se-ia ainda fazer uma interligação com a geografia: «On en trouve même une représentation graphique: dans la *Carta marina navigatoria* de Waldseemüller (Ilacomilus), datée de 1516, à l’entrée de l’Océan Indien, près du Cap de Bonne Espérance, on voit D. Manuel chevauchant un dauphin et tenant dans une main le sceptre, dans l’autre une croix avec la bannière des quines portugaises ; sur la tête el porte la couronne impériale, fermée et surmontée d’une croix». *Ibidem*, p. 47.

⁴¹ «Já várias vezes, no estudo das “fontes” do teatro vicentino, se salientou a pluralidade e a heterogeneidade destas fontes iconográficas medievais da dramaturgia. O Padre Mário Martins incitavamos a procurar, além de fontes escritas, fontes iconográficas para justificar a maturidade das primeiras peças religiosas: como podiam ser as ilustrações dos livros das horas. Mas a experiência de Gil Vicente alastrava nos anos. E para este engenhoso cortejo marinho das Cortes de Júpiter temos que individuar as fontes iconográficas da própria Renascença: por exemplo, os desenhos que os artistas da Península ou mesmo os organizadores de festas régias, cortejos, entradas e saídas, iam copiando dos modelos italianos, os quais eram, por sua vez, “citações” de protótipos antigos. Este trabalho foi publicado originalmente em Luciana Stegagno Picchio, “Na esteira dos deuses do mar. O thíasos marinho em Gil Vicente, Camões e Gonzaga”, in *Studies in Portuguese Literature and History in Honor of Luís de Sousa Rebelo*, edited by Helder Macedo, London, Tamesis Books Limited, 1992, pp.73-81.

A este propósito parece-me muito oportuno lembrar o relevo que ocupavam no mapa europeu Antuérpia e Lisboa. Quer uma quer outra cidade funcionavam como dois dos maiores pólos comerciais da Europa. Também sabemos que é nos Países Baixos que florescem grandes correntes artísticas, nomeadamente os flamengos Bosh e Bruegel que são nomes cimeiros das produções pictóricas deste tempo. Não será alheio a Gil Vicente e com reflexos destes modelos nórdicos também na sua criação. Também é certo que Damião de Góis comprou obras de arte daqueles pintores para si mesmo e para o Infante D. Fernando, filho de D. Manuel. Cf. João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp. 69-70.

cortejos marinhos que nos tem transmitido a literatura portuguesa é, sem dúvida, o que o organizador das festas régias, Gil Vicente, ofereceu em 1521 “*ao muito alto e poderoso Rei D. Manuel, o primeiro em Portugal deste nome, à partida da ilustríssima Senhora Iffanta Dona Breatriz, duquesa de Sabóia*”, considera desta forma Luciana Stegagno Picchio este artifício espectacular.

Eis como se organiza o cortejo. Em grupos, destacam-se desde logo os cónegos da sé, os vereadores «feitos rodovalhos», os frades, juízes e ouvidores e estudantes:

os cónegos da sé embora
em figuras de toninhas
irão com esta senhora
até bem de foz em fora
por essas ondas marinhas.

Sol E também até Cascais
irão os vereadores
feitos rodovalhos tais
e deles darão mil ais
e deles dirão amores.

Vénus Também irão frades alguns
do termo e da cidade.

Lua Mas nam ficarão nenhuns
serão ruivos a metade
e os outros serão atuns.

Vénus E todolos corretores

Sustenta ainda esta opinião Garcia de Resende quando se refere ao mundo artístico da corte manuelina e até a compara com os italianos renascentistas: «pintores, luminadores [...] ourivizes, escultores». «Vimos o gran Michael, Alberto e Raphael / em Portugal há tais / tão grandes e naturais / que vem quasi ao live». *Livros das Obras*, ed. Crítica de Evelina Verdelho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, estrofe 185.

É ainda referência o artigo de Pedro Dias que nos dá conta das incursões de Damião de Góis pelo norte da Europa em busca de arte flamenga e nórdicas e das relações com o embaixador Rui Fernandes de Almada. Cf. “Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo, entre o gótico e a renascença”. In *Escultura e escultores do Norte da Europa e Portugal* – Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses, Lisboa, Ministério da Cultura, 1997, pp. 25-70.

em figuras de robalos.

Sol Juízes e ouvidores
deles peixes voadores
e deles peixes cavalos.

Lua Comoirão os estudantes?

Júpiter Feitos barbos de Monção
e deles em rãs cantantes
dizendo per consoantes:
quem nos dera aqui o Durão

os da moedairão tornados
em garoupas de Guiné
das moreas espantados
preguntando aos pescados
cada um que peixe é.

II, 37-8

À infanta que vai, segui-la-á este cortejo final transformado alegoricamente pela pena de Vicente e atrás dela todos os nobres, «mas não com velas nem com remos, mas todos feitos pescados». Não deixa de ser original, a construção a partir do formato do thíasos clássico, que a função de erotes, isto é, de pequenos amores atrevidos, seja desempenhada pelos “vereadores feito rodovalhos”. Este cortejo processional é uma poderosa leitura satírica e cómica dos habitantes da corte e da cidade e certos detalhes desempenham neste quadro vivo, momentos subversivos, como nota Luciana Stegagno Picchio em estudo referido anteriormente da autora, como a título de exemplo diz que «quando desfilam nadando muito ligeiras em “cardum de sardinhas”, as regateiras de Lisboa, cuja única preocupação é ficar longe dos cónegos da Sé, os quais, “embora em figura de toninhas”, poderiam engoli-las real e metaforicamente.

A lógica dramática de apresentação do cortejo começa com aquela figura do prólogo, a Providência, e depois seguem-se as figuras zodiacais, os habitantes da corte e da cidade, algumas personagens de que constam os seus nomes nesta peça. Há agora uma alteração no teor dos termos comparativos: esconde-se a sátira e

atira-se o encómio, encoberto na magnificência da próxima personagem a “entrar em cena”, o Príncipe João, que ainda não sabia que dali a meses seria coroado rei D. João III:

o príncipe nosso senhor
 irá em quatro rocins
 marinhos em um andor
 do ouro que melhor for
 em toda a terra dos chins
 e um sobrecéu per cima
 d’esmeraldas e robis
 lavrado d’obra de lima
 que nam possam dar estima
 a labores tam sotis

sua figura será
 um Alexandre segundo
 que sem grifos sobirá
 onde bem devisará
 todas as cousas do mundo.

II, 40

É levado o príncipe num andor suportado por “quatro rocins marinhos,” como que divinizado. Secretos são os desígnios de Júpiter para a Príncipe D. João de dezanove anos, o irmão mais velho da princesa que se vai, que ainda este ano será “alevantado” rei.

Antes da apresentação de Luís, Afonso, Fernando, Anrique, Isabel e Maria, irmãos da infanta, e depois da passagem do futuro rei, um contemporâneo que deixou marcas: Garcia de Resende, «feito peixe tamboril». É difícil delimitar o alcance das palavras de Vicente em relação a Resende para além das semelhanças do

pescado de ser baixo e gordo. Certo é que, na *Miscelânea*,⁴² na estrofe 186, estão das palavras mais célebres que algum dia foram ditas por alguém que viveu tão próximo do autor de *Cortes*; desta leitura testemunhal acresce duas ideias a registar: a primeira esclarece a transição empreendida pelo dramaturgo do teatro religioso para aquele mais ligado à corte e a segunda revela que aos momos antigos dão lugar agora representações com base num texto dramático.

Ainda valerá a pena reflectir-se acerca das variações coreográficas que este cortejo sofreu aquando das entradas dos nomes cimeiros da corte. A vivência próxima de Vicente na Corte permite-lhe transfigurar toda a hierarquia e não só os menos poderosos.

Ressalta, todavia, do que foi dito, em toda esta construção faustosa de símbolos, que há uma contenção no discurso quanto aos príncipes e infantes.

Perante todo este quadro magnífico que estamos a assistir «a partir de certa altura, e considerando a amplitude de signos em presença, já não se trata, apenas, da simples partida da infanta para Sabóia; com ela viaja a Nação inteira, em cumprimento de um destino transcendente.»⁴³

Em complementaridade com a sátira que é feita de forma personalizada a Garcia de Resende, terminamos esta leitura de *Cortes* com a ideia global de que perpassa especialmente nesta peça de “glorificação plástica” uma mensagem de sátira, ainda que velada a muitos destes figurantes que integram o cortejo,⁴⁴ porque

⁴² É das mais célebres passagens que dizem respeito a Gil Vicente, que devem, segundo cremos, ser lidas basicamente numa perspectiva testemunhal relativa à obra vicentina:

*e vimos singularmente
fazer representações
d'estilo mui eloquente
de mui novas invenções
e feitas por Gil Vicente.*

*Ele foi o que inventou
isto cá e o usou
com mais graça e mais doutrina
posto que Juan del Encina
o pastoril começou.*

Ibidem, est. 186

⁴³ José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1996, p.75.

⁴⁴ «O lado cerimonioso da vida social encerra um cómico latente, que apenas espera ocasião de se revelar. Poder-se-ia dizer que as cerimónias são, para o corpo social, aquilo que o vestuário é para o

todos eles, à excepção dos monarcas, são construídos num alicerce de “cómico latente”. Porque no cortejo, mas a superintender os destinos do mundo, o rei dos reis vai transfigurado em Júpiter, ficando a ideia coreografada por G. Vicente de uma alusão ao sonho secreto do rei D. Manuel que pensaria proclamar-se «Imperador do Oriente», vindo contudo a morrer em Dezembro deste ano de 1521.

2. *Frágua* – celebração dos esponsais

A didascália inicial da tragicomédia *Frágua D’ Amor* certifica a ausência da rainha D. Catarina da Áustria⁴⁵ na celebração dos seus esponsais e acrescenta dados circunstanciais acerca da representação deste auto:

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

I, 641

corpo individual; devem a sua gravidade à circunstância de se identificarem, para nós, como o objecto sério a que o uso as ligou, perdendo esta gravidade logo que a nossa imaginação deles isola. De maneira que, para que uma cerimónia se torne cómica, basta que a nossa atenção se concentre sobre o que ela tem de cerimonioso e que desprezamos a sua matéria, como dizem os filósofos, só pensarmos na forma.» Este conceito é desenvolvido por Henri Bergson, *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*, trad. Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, pp. 42 e ss, e 111 e ss.

A par da cerimónia, o ritual é fundamental era para o viver na corte: «o ritual constitui, neste último aspecto, pela sucessão das ocasiões de vivência colectiva, um elemento ordenador de um quadro temporal onde se desenvolvem essas formas de vida cortesãs». Cf. Rita Costa Gomes, *A corte dos reis de Portugal no final da idade média*, Linda-a-Velha, 1995, Difel, p. 317-20.

⁴⁵ Sobre o assunto veja-se: Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal [1495-1580]* vol. III, 2ª ed. Lisboa, Verbo, 1980, p. 54.

Este texto de abertura informa também que foi na cidade de Évora que se representou esta peça celebrativa no ano de 1525.⁴⁶ Esta é a segunda peça produzida por Gil Vicente para a celebração de núpcias reais no âmbito da concepção das tragicomédias, como havia já feito anteriormente na despedida de D. Beatriz para Sabóia e de Isabel para Sevilha, conferindo aos casamentos as manifestações «políticas mais sumptuosas promovidas pela monarquia e parte fundamental da encenação do teatro do Poder».⁴⁷

No seguimento da informação constante na rubrica inicial destacamos o parecer metalingístico de Vicente ao esclarecer «porque se toma castelo por Caterina». Ficam, portanto, dissipadas todas as dúvidas acerca da codificação do texto que se segue, na fala inicial do Peregrino em cena:

Un castillo me han loado
alto y muy esclarecido
por los Césares fundado
torreado y nobrecido
en buen sino edificado
de siete cercas murado
fe caridade las primeiras
esperanza y sus parceras
virtudes de que es cercado
lo guardam de mil maneras.

[...]

La una es genelosía
y la outra gravedad
otra liberalidade
la outra sabedoría.
la más alta es la bondad

⁴⁶ Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente [...] op. cit.*, pp. 184 e 549, esclarece que a data do casamento real não coincide com a data da representação do auto, tendo este sido representado em 1524, altura em que teria sido firmado o compromisso nupcial em Tordesilhas. *Frágua d'Amor* terá sido escrito para a solenidade comemorativa.

⁴⁷ Ana Maria Alves, *As entradas régias [...] op. cit.*, p. 22.

las puestas de honestidad
las llaves de devoción
los petrechos de razón
las armas de santidad.

I, 641-2

Importava certamente, como já conhecemos noutras circunstâncias, transmitir esta mensagem assente num genotexto, na perspectiva defendida por Kristeva, em que a plateia domina a trama daquele discurso iniciado pelo Peregrino.⁴⁸ Quando foi decodificado por Vicente o alcance da metáfora, seguramente que o público que assistia a esta representação, cedo intuiu que «siete cercas murado» seriam a fé, a esperança e a caridade e «sus parceras», as virtudes que não faltariam à futura rainha.

Na entrada do Romeiro em nova cena e pelo diálogo que trava com o Peregrino, é de sublinhar novamente o modo cúmplice de comunicação com esta plateia, mas agora num registo mais jocoso, onde, pelo aparecimento da figura de Cupido se glosa o tema do amor. Neste andamento foi «el capitán Copido / le pidió la voluntad / y diola sin más roído». Segue-se imediatamente Vénus em cena em busca do seu filho, ajudando a esclarecer a metáfora. Depois do desenvolvimento do assunto, a terceira parte da peça traz-nos novidades na fala do peregrino, na medida em que esta personagem em cena vai fazer um panegírico a Vénus, personificando a figura de D. Catarina.

⁴⁸ Cf. Kristeva, *Révolution du langage poétique*, Paris, Ed. Seuil, a este propósito, pode ler-se o seguinte : «le géno-texte sera le seul transport des énergies pulsionnelles organisant un espace où le sujet n'est pas encore une unité clivée qui s'estompera pour donner lieu au symbolique, mais il s'engendre comme tel par un procès de frayage et de marques sous la contrainte de la structure biologique et sociale».

Esta aceção metafórica parece, segundo Cardoso Bernardes, «remontar ao *Château d'Amour* de Robert de Grosseteste (m. 1253). Entre nós, textos como o castelo perigoso (tradução alcobacense do *Chateau Perillieux*) e o *Horto do Esposo* dão-lhe o mesmo tipo de expressão. Posteriormente, já no século XVI, António Prestes volta a explorar o motivo no *Auto da Ave-Maria*. Em termos de representação pictórica, o motivo é alvo de um tratamento recorrente desde finais do século XV, em várias gravuras dos livros de cavalaria ou das pinturas de paisagem quatrocentista de origem flamenga. Ainda dentro do mesmo registo de espiritualidade alegórica, o motivo encontra-se abundantemente representado na arquitectura gótica e europeia portuguesa. Paulo Pereira estudou já algumas incidências na arte manuelina, detendo-se no caso da Igreja de Jesus de Setúbal, fundada em 1490 (cf. *A obra silvestre e a Esfera do Rei*. Coimbra, Instituto de História da Arte, 1990, p. 160 e ss.).

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

entró en un castillo tal
 cual hizo Júpiter solo
 con los rayos de Apolo
 por su mano divinal.

Entró con paz general
 nel castillo y con razón
 le asentó en perfección
 las armas de Portugal
 en medio del corazón.

[...]

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

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

I, 647-8

Entrou seguidamente em cena um Negro que trava um diálogo com Vénus, apresentando-se como proveniente de Tordesilhas, pois havia sido neste local, como já se havia mencionado no início deste estudo, na nota de Braamcamp Freire, que se firmara este contrato nupcial, deixando transparecer do seu discurso alusões implícitas ao festejo matrimonial que se celebra. João Nuno Sales classifica esta cena como um «*intermezzo* musical e cómico», como se pode também fundamentar aquela

opinião com a didascália que diz claramente que o Negro vem a cantar na «língua da sua terra»⁴⁹e termina a primeira parte do auto com a fala em diálogo com Vénus.

A delimitação desta tragicomédia em duas partes é realizada formalmente através de uma didascália:

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

I, 650

Esta didascália ao dividir o texto em duas partes empresta-lhe também elementos configurativos na construção cénica desta peça, à semelhança do que já acontecera em *Divisa*. A concepção dos elementos cenográficos decorrentes deste texto permite a possibilidade de chegarmos mais longe na leitura do auto como, por exemplo, o aparecimento dos planetas, que, para além de estarem ligados às descobertas às navegações, à astronomia e à astrologia, terão uma receptividade especial junto desta plateia pelo significado da previsibilidade do futuro que também aqui muito se decidiria na aliança que celebra o auto. cremos que as intenções do aparecimento deste «fermoso castelo» centram-se na criação de uma ambiência nupcial muito própria ao momento que a corte e os astros vivem pelas núpcias dos reis Catarina e João, como nos desvenda a saída de dentro do castelo dos «quatro galantes planetas» acompanhados por suas serranas e o deus Cupido à frente e serão

⁴⁹ Cf. João Nuno Sales, “Frágua”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1991, p. 14 e ss.

também para os presentes «sinais do céu». Como já se falou anteriormente temos que ter presente a dimensão política do teatro com o poder:

«la puissance se fait spectacle et jeu pour conquérir l'adhésion, pour masser les âmes et les corps avec un spectacle fascinant et réduire les différences dans l'unanimité de l'obéissance. Il n' existe pas de cérémonies ni fête qui ne détourne la force de son exercice pur». ⁵⁰

Na entrada para a segunda parte, é pela voz de Mercúrio que se desenvolve o *topos* do amor cortês, pelas condicionantes inerentes que exige este estado:

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

Serrana I Yo lo haré así señor.

Mercúrio Vos miraréis mucho en hito
 los ojos del amador
 por que deis gozo al dolor
 que se recibe infinito
 y no paguéis con desamor.
 Ni sea en general
 el mirar deste teor
 sino a vueso servidor.
 [...]

I, 650-1

⁵⁰ Jean Duvignaud, *Fêtes et Civilisations*, Genève, Librairie Weber, 1973, p.64.

E termina, sem que haja qualquer justificação para a ausência da Quarta Serrana, pela voz de Cupido, ordenando que todo mundo conheça os novos reis:

Cupido Paréceme que es razón
 pues reina tan excelente
 viene a reinar nuevamente
 que hagamos refundición
 a la portuguesa gente.
 Hagamos mundo nuevo aqui
 pues nuevos reys son venidos
 por el gran Dios escogidos
 apregonad por ahí
 mis milagros ascodidos.

I, 653

É neste período, aquando da representação de *Frágua* e, posteriormente, com *Nau d'Amores*, que Gil se «faz representar como autor»⁵¹, ao mesmo tempo que o seu teatro tendencialmente se seculariza, após a ascensão ao trono de D. João III, constatando-se com mais frequência a apologia e o elogio ao monarca e da sua política, através de uma linguagem marcadamente celebrativa⁵². É de salientar que é também no ano de representação de *Frágua* que Gil Vicente é nomeado por alvará régio como Mestre da Retórica das Representações.⁵³

⁵¹ Cf. Margarida Vieira Mendes, “Gil Vicente *speculum principis*”, in *Revista da Faculdade de Letras*, (5ª Série, 13-14), Lisboa, 1990, p. 335.

⁵² Adaptando ao modo dramático, poder-se-ia sistematizar esta tendência de Gil Vicente com a classificação de Heinrich Lausberg, quando denomina este tipo de discurso pertencente ao género epidíctico ou demonstrativo. Segundo o autor o terceiro género aristotélico tem «funções de louvor e de censura, como caso paradigmático o discurso festivo, em honra de uma pessoa que deve ser celebrada. [...] Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, 3ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 84.

⁵³ Considera, a este propósito, Stephen Reckert: «De facto se bem que não de nome, era o Mestre das cerimónias del-rei D. Manuel, encarregado de dar a necessária pompa às grandes festas profanas e religiosas do ano com suas “novas envenções» e «conveniente rethorica». Vide Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983, p. 51.

Até ao final da peça assistirão os presentes aos poderes da máquina transformadora, cuja primeira personagem a entrar na frágua é o Negro. É de salientar que a didascália menciona explicitamente que é o autor do texto quem compõe este trecho musical para esta circunstância⁵⁴:

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

[...]

Cuanto persona más alta
se debe querer más fina mina
donde no se espera falta.
mas tal oro no se esmalta
ni cobra rica color
sin la Fragua del Amor.

I, 665

Após ter passado o Negro pela forja e ter sido transformado em branco, sem porém se terem registado as alterações para além das fisionómicas, deixa Mestre Gil perpassar, ainda que atenuado pela ambiência festiva, uma mensagem pouco ortodoxa, pela tentativa moralizadora de dizer àquele público cortesão, que existem coisas impossíveis de caldear ao lume da forja, como a condição humana, ou seja, um negro jamais poderá aspirar a outra condição que não a sua.

A segunda personagem a entrar na frágua é a Justiça que se apresenta «em figura de velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada e diz»:

Sempre Deos faz cousas boas.

⁵⁴ Este é sem dúvida um dos detalhes da sua produção dramaturgica que demonstra grande capacidade inventiva, de inovação, como destacou Armando López-Castro: «Gil Vicente no fue tan sólo un dramaturgo que conservó tradiciones líricas, sino que enriqueció su teatro con canciones que imitó del pueblo o que él mismo inventó», in *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, León, Universidad de León, 2000, p. 44.

Dizei que tendes prazer
 Isto é cousa de crer
 Que refundis as pessoas
 E as tornais a fazer?
Sol Quién sois que así estáis polida?
Justiça A Justiça sou chamada
 Ando muito corcovada
 A vara tenho torcida
 E a balança quebrada.

I, 656

A personificada Justiça vai à fogueira para sofrer uma difícil catarse, mais que necessária, a calcular pelo aspecto decrépito que mostrava, sobretudo pelos seus símbolos identificadores num estado deplorável, «a vara torcida e a balança quebrada» e, como se veio a confirmar, pelas grandes maleitas de que padecia, tendo mesmo que andar «outra vez os martelos» [...] para ser devidamente expurgada, para assim se apresentar refundida em honra da rainha que virá. E termina:

Agora que estou assi
 fermosa e bem aparada
 por nam ir acorcobada
 que remédio será aqui
 que inda estou temORIZADA?
Copido Íos mirar al espejo
 De Trajano mi señora
 Y vereis cuál vais ahora
 Porque ouistes buen consejo
 Íos Justicia en buenhora.

I, 658

A última personagem a merecer as transformações da frágua do amor é um Frade. O clero é, justamente, um alvo preferencial de sátira frequente em muitos dos textos vicentinos, não poupando inclusive os altos dignitários e até o frade mais

simples.⁵⁵ Este frade é no fundo uma imagem menos carregada daquele que aparecia no *Auto dos Físicos* ou Frei Martinho na *Nau de Amores*. Este frade aspira a ser «muito leigo» como o fora no passado» e especifica:

Um fidalgo assi meão
 Um Vasco de Fróis n'altura
 A barba daquela feitura
 Nam tam denegrada nam
 Senam assi castanha escura.
 Uns olhos garços cansados
 E o ar de Pêro Moniz
 E eu peitarei perdiz
 E dous pares de cruzados
 Se me mudais o matiz.

I, 659

Este momento constituiu uma crítica sarcástica aos costumes dissolutos do clero, agravada pelos desejos de transformação meramente exteriores desta personagem. A peça que foi alvo da censura inquisitorial *fenece* em festa, porque os tempos são de regozijo.

⁵⁵ Muito se tem escrito acerca desta problemática, do qual se pode salientar passagens semelhantes em várias obras justamente acerca do clero e do afastamento da sua missão. Um dos nomes que se poderia apresentar é o de António José Saraiva, quando se pronuncia, por exemplo, acerca do sermão pregado aos frades de Santarém, onde Gil Vicente «afirma expressamente que, tirando certos milagres testemunhos na Bíblia, os acontecimentos deste mundo em que vivemos obedecem a uma ordem estabelecida e não a caprichos e uma vontade onipotente». In *História da cultura em Portugal*, (vol. II), Lisboa, Gradiva, 2000. pp. 128 ss. Controversa é, porém, a opinião de Eduardo Lourenço que problematiza toda uma corrente de opinião quando afirma: «Se Gil Vicente tivesse sido, no meio de uma corte piedosa a quem jamais alguém se lembrou de contestar a ortodoxia, esse incrível adepto de não sei que Deus sem transcendência nem personalidade (posto, ainda por cima, na conta do *beato* Raimundo Lúlio...) não era apenas a sua situação privilegiada, nem a sua fantasiosa cabeça que corriam riscos que o autor de um ensaio sobre a Inquisição facilmente adivinhará, mas igualmente a totalidade do seu destino, ou para usar a linguagem de Mestre Gil, *a sua salvação*. In *Destroços. O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaios*, Lisboa, Gradiva, 2004, p. 20.

3. *Duardos* – *omnia Amor vincit*

A opção por integrar *Duardos* no *corpus* das festividades áulicas da produção dramática de Vicente não deixou de ser devidamente ponderada, apesar de não haver unanimidade quanto às circunstâncias do nascimento deste auto e da sua representação na corte.

Iniciaremos a fundamentação com o legado do cronista de D. João III. Na primeira parte da *Crónica de D. João III*, Francisco de Andrada relata os derradeiros acontecimentos antes de Isabel partir para junto de Carlos. Refere o cronista que as questões processuais e as várias manifestações rituais da corte, como a «dispensação do S. Padre», e a forma com estava a sala «armada de riquíssima tapeçaria de ouro» foram demoradas e complexas; Andrada dá-nos conta, inclusive, em discurso directo das palavras de Isabel na aceitação de Carlos V como seu marido, terminando esta com a cerimónia do beija-mão ao rei, sem nunca fazer porém qualquer referência às inovações dramáticas de Vicente nestas ou noutras circunstâncias. Após ter sido cumprido todo este cerimonial, valerá a pena recordar a passagem do cronista:

[...] quis S. A., que ouesse logo serão na mesma sala, e para isto se assentarão elle e a Rainha no estrado em almofadas de brocado, porque não quiserão então sentar-se em cadeyras como outras vezes costumauão nos serões, e no meyo de ambos fizerão assentar a Eperatriz ficandolhe el Rey de huma parte, e a Rainha da outra: este serão, que se fez com muyto vagar, e aparato, durou até quasi as duas oras despois da meya noite, e dançarão nelle a Rainha com a Emperatriz, e el Rey com donna Anna de távora, e os Ifantes dom Luís e dom Fernando com as damas que mais se contentarão.⁵⁶

Este testemunho é dos registos mais completos legados por um cronista da época, a respeito das comemorações de despedida de uma figura da realeza do paço. No entanto não certifica, ao invés dos dados recolhidos e apresentados atrás a

⁵⁶ Francisco de Andrada, *Crónica de D. João III*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto, Lello & Irmão, 1976, p. 263.

propósito de *Templo*, que fora neste serão que houvera lugar à representação de *D. Duardos*. Quem aponta para a possibilidade da representação de *Duardos* em Almeirim, naquelas circunstâncias, foram Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Braamcamp Freire, supondo que a peça deveria ter sido representada no dia 1 de Novembro de 1525. Atentemos, por isso, no que dizem os vicentistas:

O mesmo serão no paço, as mesmas danças, só falta, depois daquelas, a «boa e muyto bem feyta comédia» nos anteriores festejos representada; mas faltaria ela, ou o cronista acharia impróprio deixar dela menção? Inclino-me a esta segunda conjectura, tanto mais que na anterior ocasião foi uma relação especial e não na crónica que tivemos notícia da representação. Além disso, estou persuadido de ter havido da parte de D. João III capricho em dar o máximo realce a esta cerimónia, não só por se tratar de um enlace por toda a nação desejado e que engrandecia, mas também para deslumbrar os embaixadores de Carlos V com a magnificência da corte portuguesa. Posto isto, representar-se-ia então «boa e muyto bem feita comédia» e esta deveria ser o Dom Duardos do nosso Gil Vicente.⁵⁷

Por falta de elementos concludentes para estabelecer uma data para a representação de *Duardos*, apontam a maior parte dos investigadores uma variação entre datas – 1521 e 1525, hipóteses levantadas justamente pelo auto se dirigir a D. João III, e haver referências claras a D. Leonor como estando ainda viva. Acresce ainda o facto de existirem duas versões quinhentistas desta obra de Gil Vicente, cujas diferenças são facilmente detectadas logo na rubrica inicial, quando comparada a versão de 1562 e a de 1586. A juntar aos argumentos sustentados pelos vicentistas

⁵⁷ Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente [...] op. cit.*, pp. 194-5. Quem corrobora a opinião de que *Duardos* ter-se-ia representado naquelas circunstâncias foi Carolina de Michaëlis Vasconcelos, *Notas Vicentinas*. Lisboa, Revista Ocidente, 1949, p. 523.

Há ainda quem defenda, como é o caso de Óscar Pratt, que o mais longo texto produzido por Gil Vicente destinar-se-ia sobretudo à leitura, enquadrando a sua produção em tempos de luto e de reflexão. Cf. Óscar Pratt, *Gil Vicente. Notas e comentários*. Lisboa, Clássica Editora, 1931, pp. 218 e ss.

supra referidos, Víctor Infantes considera provado que *D. Duardos* se escreveu entre 1524 e 1525.⁵⁸

Nesta busca por elementos que legitimem *Duardos* neste *corpus*, sublinha-se a rubrica inicial da tragicomédia na versão de 1562. Para além desta peça abrir o género das tragicomédias, ficamos a saber que «esta primeira é sobre os amores de dom Duardos, príncipe de Inglaterra, com Flérida, filha do Emperador Palmeirim de Constantinopla. Foi representada ao sereníssimo príncipe e poderoso rei dom João, o terceiro deste nome em Portugal». Certos da presença do rei neste espectáculo, é de salientar neste passo a estirpe social donde provêm todas as personagens que integram esta peça.

Interessa ainda recorrer à edição de 1586, onde se pode ler na rubrica inicial que o auto é «agora de nuevo emendado y puesto en perfección» e antes de começar o texto dramático, surge o prólogo que funciona em tom de advertência dirigida ao rei, cuja mensagem traduz a pretensão clara de Vicente fazer uma alteração nos pressupostos estéticos que até ao momento haviam orientado toda a sua produção dramática, de que segue a sua transcrição:

Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue don Durados y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica escogido, quanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera tanto como la mitad del deseo que de servir a vuesa alteza tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia que conta como don Duardos, buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatió, con Primaleón, uno de los más

⁵⁸ Embora fora do alcance do nosso estudo, vale a pena recordar que as diferenças entre as versões de *Dom Duardos* foram muito bem esclarecidas por I. S. Révah e desenvolvidas por Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 245. Víctor Infantes, «Notas sobre una edición desconocida de la *tragicomédia de Don Duardos* (Sevilla, Bartolomé Pérez, 1530)». *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVII, 1982, pp. 680-1.

esforzados caballeros que había en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la cual Primaleón tenía enojada.

II, 595-6

Estamos perante um texto próximo de se enquadrar no *mise en abyme*, na perspectiva de que o autor manifesta explicitamente a alteração de determinados códigos estéticos, numa reflexão acerca da construção do seu próprio teatro, marcando de forma clara uma ruptura com a sua produção dramática até ao momento, feita de «figuras baixas», e o que se seguirá daqui para a frente será necessariamente diferente, com «altas figuras» e com «dulce retórica y escogido estilo, cuanto se pode alcanzar en la humana inteligencia», como assinala o dramaturgo. Tratar-se-á este assunto mais exaustivamente, «nas duas fases de Gil Vicente», na segunda parte desta dissertação, mas não podemos deixar de sublinhar as circunstâncias em que Gil Vicente desenvolveu o seu teatro, e é justamente pela mão do autor que se demarcam dois tempos distintos no serviço ao rei *Venturoso*, na figura tutelar de D. Leonor de Lencastre, e no tempo presente com D. João III.

Um terceiro argumento situa-se no paralelismo que se pode estabelecer entre a força da história de *Palmerín de Oliva* e *Primaleón* que são as mais notáveis narrativas da série dos *Palmerines* e a iminência do enlace matrimonial de Isabel e Carlos. Temos presente que as leituras dos romances de cavalaria – a idealização cortesã – dominavam os gostos dos nobres no século XVI, com raízes na antecedente e rival *Amadís de Gaula*. Antes de passar propriamente ao estudo de da tragicomédia de *Dom Duardos*, convém situar a história de Palmerín, como notou Armando López Castro, em três instâncias básicas: primeira pelo secreto nascimento da sua partida para o reino da Macedónia, em que é armado cavaleiro pelo seu pai Florendos; segunda, o seu desposamento com Polinarda por palavras de presente, como era costume entre os cavaleiros andantes e de sair disfarçado da corte em busca de

aventuras; e terceira, o seu casamento com Polinarda e a sua coroação como imperador de Constantinopla.⁵⁹

Se *Dom Duardos* é um texto fortemente marcado pela história dramática de *Primaleón*, do segundo livro do ciclo dos *Palmerines*, mesmo não sendo o nosso objectivo neste trabalho contribuir para a clarificação genológica desta obra, também não poderemos enveredar por uma leitura reducionista do auto; *Primaleón* oferece somente matéria novelesca para um trabalho de magnífica *invençam*, pela transformação de uma história de um género para o outro; e também por *Duardos* constituir «um trabalho invulgar» pela reformulação de personagens, pela remodelação de situações, pela transformação no domínio e investimento de tradições várias, desde da literatura de cavalarias, às manifestações parateatrais como os momos.⁶⁰ Das virtualidades hipotéticas que Vicente tem ao seu dispor para construir este drama, nomeadamente os três pares amorosos que fazem parte de *Primaleón* – Duardos/Flérída, Primaleón/Gridonia, Platir/Sidela, só o primeiro será opção para Vicente integrar na acção central da peça, desenvolvendo o *topus* «al amor y la fortuna / no hay defensión ninguna». Deste princípio decorre a ideia de que o amor em confrontação com as convenções presentes na idealização cortesã não será de todo compatível quando submetido aos formalismos impostos pela corte. Comprova-se esta teoria na personagem Dom Duardos na medida em que manifesta em todas as suas movimentações a idealização do *topus* à maneira renascentista do «omnia Amor vincit », quando exalta as qualidades inexcedíveis do amor em relação a tudo o resto «Oh señora así me quiero / hombre de baxas maneras / que el estado / no es bienaventurado / que el precio está en la persona». Valerá a pena recordar uma das tiradas líricas, porventura das mais belas de toda a *Compilaçam* e que transmitem justamente o estado em que se encontra a personagem central da tragicomédia:

⁵⁹Cf. *Tragicomédia de Don Duardos*. Edición de Armando López Castro. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, pp. 45-46.

⁶⁰ Cf. Isabel Almeida, “Duardos”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1991, p. 8.

D. Duardos Decid que no sé qué so
ni qué digo
ni que haga ni qué siga
ni sé si soy hombre yo
ni estoy conmigo.
Decilde que no tengo nombre
que el suyo me lo ha quitado
y consumido.
y decid que no soy hombre
y si hombre desventurado
y destróido.
Soy quien anda y no se muda
soy quien calla y siempre grita
sin sosiego
soy quien vive en muerte cruda
soy quien arde y no se quita
de su fuego.
Soy quien corre y está en cadena
soy quien vuela y no s'alexa
del amor
soy quien placer ha por pena
soy quien pena y no se aquexa
del dolor.

I, 564

E, até ao final da obra, intensificar-se-á esta ideia de que o amor se situa num plano sempre superior em relação às convenções sociais quando, prestes a embarcar sem destino definido, antes do romance final do auto, conhecemos os sentimentos de Flérída:

Ya me di a la ventura
mi señora.
Y pues sabe este pumar

y la huerta mi dolor
 tan profundo
 quiero que sepa la mar
 que el amor es el señor
 deste mundo.

I, 575

A materialização deste amor divino configura-se nos três pares diferentes pelas expressões do amor nas relações subjacentes em Duardos/Ferida, Camilote/Maimonda e Julián/Constanza. Se no primeiro par, Duardos/Flérída, pontifica esse ideal de amor total alheio às mencionadas convenções áulicas, diferenciadas são, porém, as relações amorosas dos outros pares. Assim, o par Camilote/Maimonda desempenha a funcionalidade dramática de contribuir para estabelecer a antítese entre o primeiro par, pretendendo efectivamente mostrar a subjectividade de uma personagem que vê o belo onde ele não está presente, transmitindo de forma poderosa a superioridade do amor ideal. No último par, Julián/Constanza, os lavradores, recupera Gil Vicente neste par o princípio imutável, de que o homem recupera o seu estádio original na comunhão com a natureza, como é de facto expressivo a fala de Julián: «mirad, mi alma, el rosal / como está tan cordeal / y peral tan lozano».

Na representação de um conjunto de festividades que ainda está no seu começo, Isabel sentirá neste espectáculo o poder da similitude forçosamente estabelecido na representação deste enredo amoroso. Isabel não vai casar-se em Constantinopla, e ver-se-á obrigada a rumar até «tierras extranjeras»:

En el mes era de abril
 de mayo antes un día
 cuando lirios e rosas
 muestran más su alegría.
 En la noche más serena
 qu'el cielo hacer podía
 cuando la hermosa infanta

Flérída ya se partía.
 En la huerta de su padre
 a los árboles decía:

Flérída Quedaos a Dios mis flores
 mi gloria que ser solía.
 Voyme a tierras extranjeras
 pues ventura allá me guía.
 Si mi padre me buscare
 que grande bien me quería
 digan que amor me lleva
 que no fue la culpa mía.
 Tal tema tomó conmigo
 que me venció su porfía
 triste no sé adó vo
 ni nadie me lo decía.

I, 576

Após a fala de Flérída é a vez de D. Duardos responder em tom de imperador:

D. Duardos Non lloréis mi alegría
 que en los reinos d'Inglaterra
 más hermosas jardines
 y vuesos señora mia.
 Ternéis trecientas doncellas
 de alta genelosía.
 De plata son los palácios
 para vuesa señoría
 d'esmeraldas y jacintos
 d'oro fino de Turquía
 com letreros esmaltados
 que cuentan la vida mia.
 Cuentam los vivos dolores
 que me distes aquel día
 cuando con Primaleón

fuertemente combatía.
 Señora vos me mataste
 que yo a él no lo temía.

I, 576-7

Logo a seguir a estas palavras termina o auto, que Reckert classificou como a magna obra vicentina, com ideia central de «que contra la muerte y amor / nadie no tiene valía», assinalando a partida de Dom Duardos e Flérída para Inglaterra, constituindo uma exaltação canónica e conjugada do amor aventura.⁶¹

Nesta ambiência festiva e de acontecimentos áulicos de grande relevo para a corte e além dela, passamos além do texto vicentino, na procura de outras manifestações de teatralidade; e é nesse sentido que nos importa averiguar o que se passou neste cortejo imperial até Sevilha que receberá magnificamente Isabel e Carlos. Este é um acontecimento de índole civil mas com uma proximidade tangente às representações teatrais e religiosas da época. Se quisermos encontrar um arquétipo modelar de uma situação verdadeiramente marcante na história, recuaremos até às entradas triunfais⁶² dos imperadores romanos nos regressos das suas magníficas conquistas e, como arquétipo destes acontecimentos, a “entrada” triunfal de Jesus Cristo em Jerusalém oferece uma poderosa analogia com as festividades que celebram o teatro de Vicente e a recepção imperial que Sevilha prepara. Os paralelismos facilmente encontrados entre esta entrada e o registo das entradas legadas pela história não são seguramente casuísticos ou artificiais.

⁶¹ José C. Bernardes, *op. cit.* p. 435.

⁶² Numa retrospectiva pela história da palavra “trunfo” vamos até à cerimónia ritual, mescla de procissão e de desfile, realizada pelos Romanos em acção de graças por uma vitória. Formada em Roma no campo de Marte concluíam-se no templo de Júpiter Capitolino: nela tomava parte o general vitorioso com seus soldados, as vítimas para o sacrifício e atrás os cativos algemados, que a princípio eram imolados publicamente, assim narra a tradição romana, Cf. *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.

Para Gaffiot, o *triumphus* era a "entrée solennelle à Rome du général victorieux qui monte au Capitole sur char traîné de chevaux blancs, revête lui-même de la *toga picta* et de la *tunica palmata* et la tête ceinte de lauriers (tenue de Jupiter Capitolin), cependant que les soldats qui l'accompagnent poussent le *io triumph!* et chantent des chants élogieux ou satiriques à l'adresse de leur général". F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, Edição n.º 41, Paris, Livraria Hachette, 1986, pp. 1605-1606).

Cfr. Também a este propósito: H. H. Scullard, *Festivals and Cerimonies of the Roman Republic*, Londres, London Thames and Hudson, 1981, pp. 213-218.

Veremos que há neles uma tentativa de transcendentalizar o acontecimento, dar-lhe a força e uma abrangência total para a cidade e para o mundo – as acções do imperador, neste caso específico, não podem ser esvaziadas de um capital simbólico absolutamente fundamental para a legitimação do seu imperial poder, tendo sempre presente uma configuração aproximada dos arquétipos religiosos. «Todos los resortes políticos, ideológicos y estéticos propios de la fiesta pública o, como bien se puede denominar, fiesta del poder son manejados una vez más para las entradas del emperador Carlos V e Isabel de Portugal en Sevilla en 1526. Extremosidad, suspensión, dificultad, invención, artificio y novedad caracterizan – en palabras de Maravall – a la fiesta. La exhibición, el lujo, el refinamiento, el gasto y el derroche, en una palabra, el exceso, pero controlados desde de arriba, definen el fasto público cortesano.»⁶³

Comparativamente com as manifestações festivas em Sevilha, *Templo de Apolo* e *Dom Duardos* representam uma ínfima parte do que se passará

quando entrarano a Siviglia nel 1526, Carlo V e l'imperatrice passarono attraverso una série di archi dedicati alle virtù – Prudenza, Fortezza, Clemenza, Pace, Giustizia e Fede – giunsero fino alla Gloria e furono incoronati dalla Fama,⁶⁴

de que Roy Strong nos dá notícia.

Aquela que vai a caminho de se sagrar imperatriz, partiu de Almeirim «no fim de Janeyro de 1526, has duas horas depois do meo dia», dez dias após as cerimónias sponsais, e será «acompanhada dos Infantes seus irmãos, do duque de Bragança, do marques de Villareal, e de outros muytos fidalgos nobres que auião de ir com ella na jornada».⁶⁵ Chegados à fonteira no 7 de Fevereiro desse mesmo ano,

⁶³ Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una Boda Real en la Sevilla del Quinientos (Estudios e Documentos)*, Sevilla, Universidade de Sevilla, 1988, p. 184.

⁶⁴ Roy Strong, *Arte e Potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milan, Il Saggiatore, 1987, pp. 114-5.

⁶⁵ Francisco de Andrada, *Crónica [...] op. cit.*, p. 264

Despediram-se os ifantes de sua irmã e o ifante D. Luís pôs ao duque de Calábria em seu lugar e o de grã, com suas gorras sem guarnição; e cinco do arcebispo ficou o duque de Béjar; da do duque de Calábria o marquês de Vila-Real com o embaixador monsior de la Chaux, e da outra parte João Estúnhiga. E nesta ordem se fez a entrada em Badajoz. Foi recebida debaixo de palio, que levaram doze varas doze regedores da cidade.⁶⁶

Inaugura-se, a partir deste momento, uma página indelével da história peninsular. O ilustre séquito liderado pelo Marquês de Vila Real⁶⁷ chora a despedida da filha do reino de vinte e três anos, «ella quedaba próxima a su pátria, com un pueblo de la misma raza y análogos destinos»,⁶⁸ no dia sete de Fevereiro de 1526. A «entrega» de Isabel na fronteira pelos representantes da corte portuguesa aos representantes da corte espanhola é um dos momentos cuja manifestação dos cerimoniais afirma, mais uma vez, o potencial simbólico que estes encerram. Maravall sintetiza a ideia de fundo que subjaz nestas manifestações pela necessidade da *exhibición* entre as cortes, perante a igreja e diante do povo, transcorrendo daqui a omnipresença constante e similar a muitos dos outros acontecimentos civis já até aqui enunciados da corte se autolegitimar / autoafirmar pela codificação de normas de conduta exibidas dentro da própria corte ou para fora dela, como é notório neste caso particular. Todo este *décor* cénico festivo jamais se poderá esvaziar daquilo que se havia designado atrás como «capital simbólico», na mediada em que para além de se encontrar pontos de confluência na «descripción de los recibimentos de Badajos, Sevilla, Écija, Córdoba y Granada en honor de Carlos e Isabel manifesta un gran parecido formal entre ellos»,⁶⁹ estamos perante um acto de afirmação política, uma manifestação de poder, de um subtil fenómeno de ritualização pela transformação do real em cerimonial, em espectáculo, a continuação da festa iniciada em Almeirim.

⁶⁶ Frei L. de Sousa, *Anais de D. João III*, *op. cit.*, p. 272.

⁶⁷ D. João III já não se encontrava nesta parte do percurso, chegando somente até à Chamusca, por se encontrar indisposto e sua mulher, D. Catarina, estar no final da gravidez.

⁶⁸ Carlos Brandi, *Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial*, Madrid, Editora Nacional, 1943, p.202.

⁶⁹ Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una Boda Real en la Sevilla del Quinientos (Estudios e Documentos)*, Sevilla, Universidade de Sevilla, 1988, p. 154.

Nesta ordem se ideias, poder-se-ia questionar até que ponto estará presente Gil Vicente nesta despedida que reflecte necessariamente a corte, o ideário dos seus mecenas e o poder.

Só praticamente um mês depois, no dia 3 de Março de 1526, é que a infanta Isabel entra em Sevilha e Carlos V uma semana depois:

De allí se partió para esta çibdad de Sevilla, a la qual llegó antes que el Emperador, vn sábado a tres de março del año de veynte y seis [...]. Desde a ocho días entró el Emperador [...]. Luego que el Emperador llegó, aquella misma noche los desposó [...]. E después de la media noche [...] fue aderezado vn altar en vna cámara del alcázar, e el arzobispo de Toledo [...].⁷⁰

Carlos e Isabel haviam de cruzar os sete arcos acima descritos por Roy Strong, que simbolizariam as virtudes de que o soberano deveria ser portador. Estes arcos como elementos estáticos funcionariam como poderoso meios de comunicação sensorial entre a corte e a cidade de Sevilha.

Se Almeirim deu às comemorações um carácter mais privado e até recolhido fruto também da morte da Rainha Velha, Sevilha caracterizar-se-á por

(...) distintos focos de teatralidad cortesana en la Península nos ha permitido llegar a la conclusión de que Sevilla, por el ambiente cultural que disfrutó en 1526 y por su tradición en el teatro religioso, se hubiese podido convertir en otro núcleo de esa teatralidad o, al menos, de una parateatralidad más rica.⁷¹

⁷⁰ Pedro M. Piñero Ramírez y C. Wentzlaff-Eggebert, (ed.) “El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: «Urbis encomium»”, Pedro M. Piñero Ramírez in *Sevilla en el Imperio de Carlos V: Encrucijada entre dos mundos y dos épocas. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia (23-25 de Junio de 1988)*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Colonia, 1991, pp.13-4.

⁷¹ Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una Boda Real* (...) *op. cit.* p. 166.

4. *Templo de Apolo* – de Almeirim até Sevilha

Templo de Apolo é a segunda tragicomédia feita a preceito da mesma despedida da casa real, como acabamos de ver na peça anterior. Em Janeiro de 1526, depois de vir nova *dispensação* de parentesco por ordem do Papa Clemente VII, tão próximos eram os laços de consanguinidade, repetem-se em Almeirim as cerimónias esponsais da Infanta Isabel de Portugal, semelhantes àquelas que se fizeram na partida de D. Beatriz para Sabóia, sendo então representado este auto, enquanto aguardava o casamento com imperador Carlos V, como dá notícia a rubrica inicial do auto:

Esta tragicomédia [...] foi representada na partida da sacra e preclaríssima Emperatriz filha dell-rei D. Manuel, pêra Castela, quando casou com o Emperador Carlos. Era de 1526.

II, 9

Templo de Apolo é das mais importantes peças que constituem o nosso catálogo das peças festivas e donde se pode melhor compreender o alcance da festa na Península. A prática teatral cortesã no século XVI está centrada ainda na Corte de D. João III, mantendo grande actividade cultural, de que por certo, Mestre Gil será um dos seus arautos. Este fenómeno não é isolado, mas estende-se por toda a Europa e, em particular, na Península como um acontecimento natural naquelas circunstâncias históricas, como é o caso em questão da obra dramaturgica nascer vinculada a uma circunstância áulica concreta.⁷²

É justamente neste período em que o texto-teatro nasce das circunstâncias festivas, que podemos ter notícias destas práticas pela reflexão de Juan Oleza:

⁷² «Na verdade, os textos de Gil Vicente implicam a presença da corte, do autor e/ou das circunstâncias enquanto objectos semióticos inscritos na tessitura textual, portanto no formato das modalidades mistas de existência de que fala a semântica ficcional (cf. Wood, 1974). José Alberto Ferreira, “Guar-te de rascão, ou da fantasia de Inês”, in *Ensaíos Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coordenação científica de José Augusto Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003, p. 64.

El juego del vestido, el ingenio de salón mostrado en los motes, la composición de coplas de circunstancias y otras de mayor ambición, el debate sobre quién sufre más el martirio amoroso, las visitas, las momerías, la caza durante días, los baños, las telas con justas y fiestas nocturnas, los juegos de cañas, las mascaradas de turcos y cristianos, las carreras, el baile... he aquí las piezas del gran fasto cortesano, que se representa al mismo tiempo que se vive, en el espectador y actor son inseparables y en el que la escenografía de la vida es la misma que la de la ficción. Es en el corazón mismo de este espectáculo que unos y otros cortesanos se autoofrecen, donde nace el texto dramático. Pero ni siquiera nace independiente, sino que se remite una y otra vez a ese otro espectáculo más vasto, el de la vida cortesana del que forma parte.⁷³

Juan de Oleza refere-se ao *El Misterio d'Elx*, drama medieval inspirado na morte, ascensão e coroação da Virgem Maria e que constitui um dos raríssimos exemplos de uma tradição ininterrupta até à actualidade. Ao longo pelo menos de cinco séculos todos os anos a Basílica de Elche recria a celebração. Não é, por conseguinte, esta tradição teatral desenvolvida em torno de circunstâncias áulicas festivas exclusiva das cortes de D. Manuel e de D. João III; jamais poderemos também esquecer outro pólo de desenvolvimento, que foi Valencia, uma das cidades mais populosas de Península no século XVI, com ligações sobretudo à corte napolitana.

Templo nasce daquelas circunstâncias festivas. O autor da tragicomédia deveria ter pensado com grande antecedência como arquitectar uma peça de tamanha importância, como já foi por diversas vezes notado por estudiosos vicentinos em *Exortação da Guerra*⁷⁴ [1513].

⁷³ Juan Oleza, «La corte: el amor, el teatro y la guerra», in *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 176-77.

⁷⁴ *Por vós mui fermosa flor
ifante dona Isabel
foram juntos em torpel
per mandado do senhor
o céu e a sua campanha
e julgou Júpiter juiz
que fôsseis emperatriz
de Castela e Alemanha.*

Gil Vicente sabia-o, e por isso deveria certamente ter sentido de perto todo aquele jogo diplomático que pôde constatar na corte e de quão importante era para D. Manuel esta aliança.⁷⁵ O texto transcrito de Juan Oleza, não se reportando directamente a este acontecimento da corte portuguesa, tem o mérito de relembrar que “la escenografía de la vida es la misma que la de la ficción”, querendo, com efeito, significar que antes deste espectáculo ser apresentado houve uma conjugação de forças e de interesses comuns para a época; efectivamente, a ficção não estará longe de uma realidade crucial para a afirmação política e económica dos intentos secretos do monarca de conseguir a difícil e tão desejada aliança matrimonial de Carlos V e Isabel de Portugal e nem mesmo a morte da rainha D. Leonor, a «Rainha Velha», poderia obnubilar uma corte em triunfo até Sevilha.

Da didascália inicial ressalta que o autor nos «dias em que esta obra se fabricou esteve enfermo de grandes febres», clamando de certo modo clemência ao público. Saberá Gil Vicente da imponente recepção que terá seguidamente a lusitana infanta lusa uns dias depois em Sevilha? Não interessará para estarmos certos que o *auctor et actor*, como o chama André de Resende no *Genethliacon*, convalescente ainda das maleitas que o atormentavam, preparou «solo una passarella di personaggi allegorici che magnificano la grandezza dell'impero»,⁷⁶ comparativamente à imponência dos sete arcos triunfais que a princesa terá a honra de cruzar. Mas, mais à frente, voltaremos com mais detalhe a esta entrada.

Teyssier, de forma sucinta, foi capaz de expressar toda a dinâmica que anima *Templo de Apolo*, quando afirma que na presente tragicomédia se desenvolve «na base deste “divertimento”, uma ideia alegórica que dá lugar a toda uma série de

I, 671.

⁷⁵ Especialmente este casamento consubstanciava outras alianças e preparativos usuais, como é o caso do poder dado pelo imperador Carlos V a seus embaixadores para ajustarem o seu casamento com a Infanta dona Isabel, filha de Dom Manuel, de que transcrevemos uma passagem significativa: «(...) Creamus et ordinamus oratores procuratores nostros nuncios commissarios et deputatos et quicquid melius dici et esse potest specialiter et expresse ad nostro carissimo aut cum suis procuratoribus et deputatis ad id sui parte sufficiens mandatum habentibus tractandum paciscendum et concludendum de matrimonio per uerba de futuro contrahendo inter nos et serenissima dominam Ysabellam Infantem Portugalie, quatenus tamen Saluator dominus Noster ac Apostolice sedis dispensacio ad id accesserit et Sancta Mater Ecclesia im tali matrimonio preficiendo consenserit(...). Aires A. Nascimento, (ed.) *Princesas de Portugal. Contratos Matrimoniais dos séculos XV e XVI*, Lisboa, Edições Cosmos, 1992, p. 96.

⁷⁶ Ugo Serani, *L'immagine allo specchio. Il teatro di corte di Gil Vicente*, Roma, Bagatto Libri, 2000, p. 219.

variações».⁷⁷ Vicente lista uma série de pares míticos, desde de Eva e Adão, em flagrante paralelismo com o casamento real que se avizinha, e conclui esta tirada com uma torrente de nomes míticos, conferindo grandiosidade ao enlace:

Vi la troiana Elena
 com su rostro Serafino
 corriendo trás de un cochino
 y llamando a Policena
 que venía del molino.
 Acudió la reina Dido
 com cucharro de Eneas
 diciendo: por qué te enlleas?
 Toma hombre por marido
 que de ventura lo veas.

II, 10-11

Surge agora o *argumento*, talvez proferido pelo autor da peça, funcionando como nota explicativa, à semelhança de uma didascália:

Altos príncipes contemplo
 que este palácio enxalzado
 para este auto es tornado
 muy fermosísimo templo
 de Apolo dios adorado.
 [...]
 el dios Apolo entrará
 bien vereis lo que dirá
 y en después la outra gente
 luego se conocerá.

II, 11

⁷⁷ Paul Teyssier, *Gil Vicente. O autor e a obra*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 93

Representado em Almeirim – não foi ainda possível determinar ao certo o espaço onde teve lugar este auto –, dá-se voz agora a Apolo, deus do Amor, que do seu altar exporá os seus mandamentos, que versam naturalmente sobre o tópico amoroso do casamento:

Estos son mis mandamientos:
 amarás a las mujeres
 lo más recio que pudieres
 com 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 ni fueren mucho amados.

II,13

Após o discurso de Apolo é estabelecido um rigoroso critério selectivo para a entrada neste *Templo* improvisado, pois só terão livre acesso os romeiros servos dos reis, «ni te dé mucho dinero».

Prefigura-se um cortejo processional de pares de romeiros portadores dos atributos maiores deste casal imperial, devidamente sinalizados anteriormente, cuja dianteira é tomada pelo Mundo, alegorizado em figura de Romeiro. Depreendemos do texto em análise, que a solução coreográfica para o melhor glorificar a magnificência imperial tomada por Vicente seria que cada um dos pares caminhará até junto dos imperadores e prestar-lhes-ia vassalagem. A simbologia desta figura do Romeiro, disfarçado em mundo, evoca-nos o princípio da ilimitação de poderes, de fronteiras, decorrente da divisa ambiciosa de Carlos V, que dizia «más avante». É nessa perspectiva que Óscar Lopes assinalava que nesta personagem a

multiplicidade de mundos se concilia com o desejo inicial de Apolo de infinitizar o universo.⁷⁸A fala do Mundo atesta justamente intentos da sua divisa:

Y por quanto yo esto veo
a ti vengo en romería
pedir a tu señoría
que pues tal señor poseo
me hagas como querría.
Pídote que acrescites
Sus vitorias señoríos
y corran todos sus ríos
bálsamo por que las gentes
adoren sus poderíos.

II, 16

Para além das paragens paradisíacas enunciadas pela personagem em cena, é de atentar na natureza vocabular da palavra «adoren», relativa ao poder, numa alusão efectiva ao poder divinizado do imperador.

Dos três pares de romeiros, é hora de fazer o percurso cénico o segundo par de romeiros, o Ceptro Omnipotente e a Prudente Gravidade. Da mesma forma que o primeiro par, o Poderoso Vencimento e a Virtuosa Fama, também aqueles prestam os seus tributos numa repetição dos tópicos do poder imperial, numa aproximação clara ao imperador «com Carlos César bien oís / que manda hasta el firmamento».

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

II, 20

⁷⁸ Cf. Óscar Lopes, «O sem sentido em Gil Vicente», *Ler e Depois*, Porto, Inova, 1970, p. 87.

Logo a seguir a esta didascália, cuja insígnia que consigo transporta é um ceptro, este par presta um discurso laudatório de grande intensidade emotiva. Segundo Cristina Firmino, o tom de irrealidade presenciada no prólogo estendeu-se de forma mais acentuada nestas falas; e acrescenta que Erasmo, no *Moriae Encomium*, refere a duplicidade neste tipo de discurso encomiástico, quando 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 recearia sempre que um malicioso intérprete transformasse todo este culto trágico numa comédia hilariante⁷⁹.

Desta forma, talvez possamos perceber melhor a amplitude das palavras de Vicente no meio de todo este discurso laudatório.

Após terem desfilado mais dois preciosos atributos, o Tempo Glorioso e a Honesta Sabedoria, eis que irrompe para a boca de cena um só romeiro, diferente dos anteriores, causando certamente estranheza a todo o auditório. Jan’Afonso, «homem d’além de Braga» tornando-se num caso verdadeiramente insólito depois do que se havia visto até aqui; seguramente que, para além de ter provocado um momento de humor generalizado naqueles que presenciavam a peça, acrescentou algo de verdadeiramente novo na economia global do texto. Poder-se-á afirmar com alguma margem de segurança que Jan’Afonso instaura, no que diz respeito à funcionalidade dramática na peça, um estado de caos momentâneo, manifesta um estatuto diametralmente oposto àquele que havíamos assistido até ao momento, porque corporiza uma mensagem numa tipologia nova de valores neste conjunto de quadros. Não nos referimos somente às características idiossincráticas de um rústico em cena, de que o personagem logo faz alarde na sua entrada, querendo «ora cuspir primeiro» e «depois beber»; falamos da celebração do Amor instaurada por esta

⁷⁹ Cf. Cristina Firmino, “Templo”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1989, p. 19.

personagem de uma forma inusitada, quando pretende acima de tudo prestar tributo ao seu deus.

Entusiasmado Jan'Afonso com as alegorias femininas, «ordenam-se todos os romeiros em folia» e cantaram:

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.⁸⁰

II, 28-9

Entrará seguidamente Apolo nesta folia dos nove romeiros, terminando com a evocação metafórica do voo da águia. Nesta linha, João Nuno Alçada que a «Águia dos Habsburgos devia estar presente como adereço de cena, possivelmente figurada em tapeçarias ou em estandartes, ou bordada em ricos panos e, a um nível de leitura, a presença do alto voo de uma Águia, mesmo “graciosa e voladera” para, em apoteose final, simbolizar a Infanta portuguesa».⁸¹

⁸⁰ Carlos V foi eleito imperador em Julho de 1519. Ao que parece Gil Vicente conhecer os seus títulos que compartilha com Isabel: «rei da Alemanha, de Castela, de Aragão, de Leão, das Duas Sicílias, de Jerusalém, da Hungria, da Dalmácia, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, da Galiza, de Maiorca, de Sevilha, etc». Isabel Mendes Drumond Braga, *Um espaço, duas monarquias. (Interrelações na Península Ibérica no tempo de Carlos V)*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos – Universidade Nova de Lisboa / Hugin editores, 2001. p. 11.

⁸¹ João Nuno Alçada, *Por ser coisa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 516. Esta nota reporta-se ao último estudo deste volume da responsabilidade do autor citado e, efectivamente, consideramos de grade proveito a leitura deste ensaio relativa a *Templo de Apolo*.

1. Da *Visitação* até à *Estrela* – de «mui novas invenções» à festa

O *Monólogo da Visitação* e a *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela* são duas das obras da *Compilaçam* feitas para a circunstância festiva de dois nascimentos. A primeira inaugura a voz do teatro português; a segunda, representada vinte e cinco anos depois, seguindo-lhe o mote, transfigura-se numa festa de cantigas, bailes e amores loucos.

Poder-se-á hoje afirmar, no declinar da comemoração dos 500 anos da representação de *Visitação*, que o nascimento do filho do rei foi o móbil determinante no aparecimento e consagração de Vicente como homem do espectáculo na corte. Não significa, porém, que se possa considerar estas peças estritamente natalícias, como se poderia supor na aproximação aos textos, nomeadamente àqueles cuja influência dos salmantinos é mais evidente, com destaque especial para a «primeira fase» vicentina. Bernardes clarifica justamente esta questão:

A questão é que em Gil Vicente, como de resto já em Encina, se interligam matrizes temáticas tão diversas como o lirismo amoroso dos cancioneros e o teatro de inspiração religiosa[...]. Assim surge o motivo do Natal, secularizado e, por isso, afastado da letra do Evangelho, com a encenação de danças e cantigas ante uma imagem da Virgem.⁸²

Parece surgir, desde a presença dos romanos na península, vozes inovadoras e cruzadas no espaço leonês, castelhano e português. São de resto notórias as influências, nas primeiras peças de Vicente, e já amplamente estudadas, e logo detectadas por Garcia de Resende, na *Miscelânea* («posto que João del Encina o

⁸² Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo*, op. cit., p. 403.

pastoril começou»), das primeiras éclogas do ciclo natalício de Juan del Encina e Lucas Fernández.⁸³

Em 1502, na câmara da rainha, no velho paço de Alcáçova, para celebrar um acontecimento áulico de grande importância, saúda-se o nascimento do príncipe João, assegurando a sucessão e a independência de Portugal.

Visitação é a tentativa de celebrar um acontecimento dando corpo a um projecto experimental na intimidade da câmara da rainha. Um número muito limitado de pessoas, como aponta a didascália, presenciou o acontecimento, decorrente sobretudo da limitação espacial imposta e do momento. Depois da abertura do auto pela rubrica inicial, irrompe pela câmara adentro um pastor e que diz umas palavras em saiguês:

Pardiez siete arrepelones
me pegaron a la entrada
mas yo di una puñada
a uno de los rascones.

I, 17

Um pastor invade literalmente um espaço que não é de forma alguma o seu. Por isso, a sua entrada teve que ser forçada como nos documenta a passagem transcrita. É certo que se abre aqui a possibilidade de uma acepção literal desta entrada violentada, como será plausível defender o carácter simbólico desta entrada no paço e entender «arrepelones» em sentido metafórico, uma vez que poderá conferir mais verosimilhança o facto daquele corpo estranho ao paço se encontrar agora dentro dele e num espaço de privacidade. Nas duas primeiras estrofes, é ele próprio quem

⁸³ Sobre a proximidade do teatro vicentino com os dramaturgos salmantinos, muito têm contribuído os estudos da professora Maria Idalina Resina Rodrigues nesta área, sobretudo: “Dos salmantinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal”, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa, Edições Cosmos, 1991, vol. I, p. 107-135. E ainda da mesma autora uma obra que recolhe trabalhos diversos: Idem, *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa, Teorema, 1999, p. 11-50.

Foi também publicado recentemente uma edição espanhola dedicada a Gil Vicente. Salienta-se a este propósito o artigo de Soledad Tovar Iglesias, “Huellas del *Officiorum Pastorum* en el teatro castellano de Gil Vicente”, in *Gil Vicente clásico luso-español*. (Coord. M. Fernández Garcia e Andrés J. López) Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004, pp. 59-68.

se manifesta extasiado, justamente por não se encontrar no seu espaço natural; o estado revelado pode confirmar com os seus próprios sentidos a inacreditável maravilha «en ver estas cosas / tan hermosas». Apesar de só na quarta estrofe se dedicar directamente à rainha, levando ao paço a inquietação da sua «aldeia» e por metonímia a do país, este rústico encontra-se num estado onírico por ainda não ter constado sensorialmente se «es verdá / que parió vuestra ñobleza». A partir do momento que pôde constatar, todo o seu júbilo é expresso utilizando uma forma anafórica que reitera o tópico de que aquele nascimento «qué bien tan principal / universal». Até à décima segunda estrofe tem oportunidade de comparar aquele acontecimento ao nascimento de Cristo, de falar dos ausentes notados, de anunciar o recém-nascido como futuro rei D. João III e de antecipar a forma como terminará esta realização cénica:

Quedáronme allí detrás
unos treinta compañeros
porquerizos y vaqueros
y aun creo que son más.
Y traen para el ñacido
esclarecido
mil huevos y leche aosadas
y un ciento de quesadas
y han traído
quesos miel lo que han podido.

I, 20-1

Termina assim este auto, com a didascália final a indicar a entrada de «certas figuras de pastores» para presentarem o príncipe nascido no segundo dia da sua vida.

Está dado o primeiro passo na dramaturgia vicentina. A paráfrase da cena bíblica da adoração do Menino pelos pastores e a posterior oferenda dos presentes reforça a ideia miraculosa do acontecimento que emana do presépio de se «tratar

ainda de celebrar uma festa do sangue, não do filho de Deus, mas do herdeiro da coroa».⁸⁴

2. *Estrela* – amores, danças e sortes.

Em 1527, no ano do saque de Roma pelo exército imperial de Carlos V, é representada na cidade de Coimbra a *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*. A peça que em 1502 tinha aberto o ciclo mais marcante do teatro português, desde a sua génese, havia sido feita em honra do rei que assiste agora com sua mulher, D. Catarina de Áustria, ao auto que comemora o nascimento da sua filha, a princesa Maria. O rei, outrora menino, que fora apresentado pelos pastores em *Visitação*, aqueles que irromperam pelo paço adentro para se certificarem da veracidade de tão miraculoso acontecimento, assistirá a mais um trabalho de *invençam* feito pelo mestre Vicente. Neste hiato temporal muita coisa aconteceu. Se, nos primeiros autos, o estro dos salmantinos era iniludível, a sua influência foi gradualmente ultrapassada e o modo de conceber a celebração e o divertimento, também tinham mudado. Na obra que inaugurou o teatro português detectam-se ainda a proximidade plástica ao amaneiramento dos momos que dominaram os serões da corte, como testemunhou o secretário de D. João II na *Miscelânea*; a palavra começava a ganhar primazia, como meio estruturante da acção dramática, ainda que em *Visitação* o processo de construção obedeça a uma aproximação mimética da imagem do presépio. *Serra* correlaciona-se e afasta-se, não somente no tempo, de *Visitação*, mas também pela diversidade de processos ao serviço do Mestre. Na *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela* também se rejubila pelo nascimento de um membro da família real, mas a imagem primordial do presépio quase não tem lugar. É certo que as manifestações emotivas de esfusante alegria ainda se encontram na abertura dos dois autos, quer pela voz indigente do pastor, quer pela alegorizada Serra que estremeceu perante tal notícia.

⁸⁴ Osório Mateus, “Estrela” in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1990, p. 11.

Esclareçamos, todavia, que subsistem diferenças de atitude fundamentais, porque o pastor fica como que extasiado pelo espaço completamente novo, que pisa pela primeira vez, julgando estar a presenciar uma visão e também pelo acontecimento inolvidável do nascimento do príncipe; agora, em *Serra*, «parece haver uma diferença significativa, não do foro espectacular, como o número de actores e de versos, mas sim do ideológico. Dir-se-ia que em 1502 coincidem e/ou se sucedem palavras e coisas, ao passo que em 1527 só as palavras designam as ofertas mas não representam objectos». ⁸⁵ Esta é de facto uma diferença substancial no capítulo da concepção cenográfica. Prova-se que a realidade e o *modus faciendi* tinham-se alterado radicalmente, a medir pelo exemplo referido. O público áulico que assiste nas margens do Mondego ao auto tem expectativas diferentes, porque comemorar o nascimento da infanta é o melhor pretexto para um serão de festa.

Prazer que fez abalar
tal serra com'eu da Estrela
fará engrandecer o mar
e fará bailar Castela
e o céu também cantar.
Determino logo ess'hora
ir a Coimbra assi inteira
em figura de pastora
feita serrana da beira
como quem na Beira mora.

E levarei lá comigo
minhas serranas trigueiras
cada qual com seu amigo
todalas as ovelheiras
que andam no meu pacigo.
E das vacas mais pintadas
e das ovelhas meirinhas

⁸⁵ José Camões, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1993, p. 3.

Foram desenvolvidos com maior frequência nos últimos tempos trabalhos sobre os tipos de pastores na obra vicentina dos quais destacamos o de Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.

per dar apresentadas
à rainha das rainhas
cume das bem assombradas.

II, 53-4

O *pastoril da Serra da Estrela* é praticamente todo assoberbado com os amores e desamores dos pastores e pastoras, com muita música e cantigas e só na abertura e no fecho é que podemos constatar passagens de discurso encomiástico ao rei e à rainha e um regozijo moderado pelo nascimento de uma rapariga.

O pastor da serra, Gonçalo, já tinha partido para prestar também o seu tributo ao nascimento da princesa:

Eu venho agora de lá
e segundo o que vi
que vamos lá bem será
isto crede vós qu'è assi.
[...]
Gonçalo eu te direi
ela já nasceu em serra
e do mais fermoso rei
que há na face da terra.
e de rainha muito bela
e mais nasceu em cidade
muito ditosa par'ela
e de grande autoridade.

II, 55-6

A deriva a que a corte é submetida, por razões extrínsecas à sua própria vontade, de Lisboa para Almeirim e daqui para Coimbra, funciona como uma série de condicionalismos propícios para que toda esta gente aderisse mais facilmente aos jogos cortesãos e às coisas de folgar; por sua vez, todas estas alterações teriam implicações directas na programação dos espectáculos a apresentar por Vicente, e na

concepção dos próprios textos dramáticos, como se constata pela produção da *Divisa sobre a Cidade de Coimbra*, *Serra da Estrela*, e *Farsa dos Almocreves*, todas produzidas no decurso de 1527,⁸⁶ e podemos acrescentar ao elenco *Nau de Amores*, já que tinha sido representada em Janeiro deste ano, para a entrada de D. Catarina em Lisboa.

Depois da abertura do auto e cumpridas as formalidades de mais um “ayto a el-rei”, nesta circunstância específica que acabámos de expor, eis que o pastor Gonçalo altera o registo do seu discurso, e responde com outras preocupações à personagem Serra:

Vós Serra se haveis d’ir
 com serranas e pastores
 primeiro se hão d’avir
 ãa manada d’amores
 que nam querem concludir.

II, 57

Está lançado o mote para um sem número de peripécias, entre amores encontrados e desencontrados, que vão desfilar nesta em noite que se comemora o nascimento da infanta. Entra em cena Filipa também a cantar, uma pastora sem gado, que depois do prólogo dá início à trama romanesca pastoril. Das falas da nova personagem em cena e Gonçalo ficamos a conhecer a pastora Caterina Meijengra, com muitos defeitos mas rica:

Nam vem a Meijengra a conto
 que é descuidada perdida
 traz a saia descosida
 e nam lhe dará um ponto.
 Oh quantas lendens vi nela
 e pentear nemigalha
 e por dá-me aquela palha
 é maior o riso qu’ela.

⁸⁶ Cf. Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 113.

Varre e leixa o lixo em casa
 come e leixa ali o bacio
 cada dia a espanca o tio
 nega porqu' é tam devassa.

Filipa Meijenra é mais rica qu'ela
 qu'essa nam tem nem tostão.

II, 57-8

É a vez de Caterina entrar em cena e novamente a cantar uma letra que vai guiando os passos destes pastores em deriva: «a serra es alta / o amor é grande / se nos ouvirane». Estes versos em jeito de intróito traduzem bem do estado passional que se apoderou não só de Caterina mas também de todos os que *ouvirane*.

A entrada do pastor Fernando revela-nos o tom intriguista com que se relacionam estas personagens, como logo deixa transparecer pela letra da música: «com que olhos me olhaste / que tam bem vos pareci / tam asinha m'olvidaste / quem te disse mal de mi?» Transparece, pelas palavras cantadas deste pastor, todo um ambiente de maledicência que contaminava as relações entre estes pastores. Se bem se reparar, Fernando coloca logo a causa do afastamento no «quem te disse mal de mi?» na sua entrada em cena.

Nova personagem entra em cena, a pastora Madanela, a cantar:

Quando aqui chove e neva
 que fará na serra?
 Na serra de Coimbra
 nevava e chovia
 que fará na serra?

II, 63

Se já não é novidade a entrada a cantar das personagens em cena, constitui uma mudança de fundo o conteúdo que a cantiga transporta em si mesma: não é de

coita amorosa que padece a nova personagem em cena, mesmo pelas investidas amorosas lançadas por Gonçalo:

Pois a mim se m'afigura
 que nam m'hás de comer cru
 se tu me queres matar
 por te eu ter boa vontade
 nam pode ser de verdade.

II, 63-4

Pretende mesmo protegê-la de todas as lides:

Nam quero que vás mondar
 nam quero que andes ò sol
 pera ti seja folgar
 e pera mi fazer prol.

II, 64

O pastor Rodrigo, o último a entrar, fecha este ciclo de apresentações com a sua cantiga:

Vayámonos ambos amor vayamos
 vayámonos ambos
 Felipa e Rodrigo passavam o rio
 amor vayámonos.

II, 65

Está à partida encontrado para Rodrigo o grande amor da sua vida. Carece no entanto da prerrogativa de aceitação e da vontade de Felipa se casar com um pastor, porquanto esta pastora aspira a um casamento com um «cortesão»; no fundo, a aspiração revelada iria ao encontro da presumível linhagem de Felipa, já

que diz que «meu pai é juiz honrado / dos melhores do lugar / e o mais aparentado».

Nesta «mundanal» confusão, juntam-se os três pastores e deste consílio é a fala de Fernando que melhor exprime o estado de inconstância e indecisão de que padecem estes pastores enamorados:

estou muito e em nada
 porque a vida namorada
 tem cousas boas e más.

II, 66.

Perante este quadro sentimental disforme e sem solução à vista, eis que entra um Ermitão o qual sugere, descreve a didascália, que «tirou três papelinhos escritos e os deu aos pastores que tomasse cada um a sua sorte». Demonstra-se aqui claramente o processo evolutivo da arte dramática de Vicente. *Visitação* afasta-se de sobremaneira de *Serra*, particularmente por este auto traduzir a existência de conflitos e não somente a tipificação das personagens que desfilam perante os olhares das gentes da corte; estamos, portanto, perante o desenvolver de vários processos que adensam o antagonismo entre as personagens e emprestam a esta tragicomédia pastoril maior complexidade.

Neste contexto, a solução encontrada para a resolução dos conflitos entre as personagens é subversiva – pela sorte. É quanto a nós uma tentativa desconstrutivista de optar por uma resolução do conflito que leva à destruição da vontade do ser humano ao não permitir que este possa fazer opções livres e conscientes para a sua vida; quererá, porventura, o Mestre Vicente satirizar um quadro comportamental que não seria estranho aos presentes neste contexto de *mundus inversus*.⁸⁷ É de resto elucidativa a forma como o Ermitão termina a sua

⁸⁷ A sátira dos costumes e a cultura carnavalesca foi já estudada por vários vicentistas. Por não ser objecto do nosso estudo, não consideramos pertinente a sua abordagem. Mas, ainda relativamente ao extracto reproduzido, parece haver uma alusão ao mito da Cocanha, que faz uma clara apologia da vida

passagem por cena, que ajuda a compreender a situação a que se chegou pelas aspirações que descreve:

Agora quero eu dizer
o que aqui venho buscar
eu desejo d’habitar
nãa ermida a meu prazer
onde pudesse folgar.

E queria-a eu achar feita
por nam cansar em fazê-la
que fosse a minha cela
antes bem larga que estreita
e que pudesse eu dançar nela.
e que fosse num deserto
d’enfindo vinho e pão
e a fonte muito perto
e longe a contemplação.

[...]
E fosse meu repousar
e dormir até tais horas
que nam pudesse rezar
por ouvir cantar pastoras
e outras a assoviar.
À cea e jantar perdiz
ao almoço moxama
e vinho do seu matiz
e que a filha do juiz
me fizesse sempre a cama.

II, 69-70

hedonista. Cf. Jacques Le Goff, “La malediction du travailleur”, in *Les Collections du Nouvel Observateur*, n°19, p. 12-15. Citação feita a partir de Cardoso Bernardes, *op. cit.*

Após fala do Ermitão entra novamente a pastora Serra em cena e é Gonçalo quem sugere que os pastores caminhem até ao presépio num ambiente de festa e como bem traduz a fala da pastora Filipa: «[...] e ireis mortos daqui / sem vos saberdes bolir».

3. Do *Inverno*, passando pela *Lusitânia* até à *Romagem* – a vida efémera e a natureza cíclica

Qualquer manifestação festiva é um momento fugaz mas memorável, por ter uma repercussão e envolvimento colectivos de grande intensidade, pois rasura a previsibilidade do dia a dia. Os ritos formais e artificiais implícitos dos códigos cortesãos e em particular os rituais ligados à celebração do nascimento caracterizam-se por ser cerimoniais restritos ao mundo cortesão; por outro lado, ao celebrar-se a vida, desenvolve o *topos* de reconstituição de uma realidade que necessita de aferir constantemente os seus valores estético-morais⁸⁸.

Há um vínculo supra-textual que une a *Tragicomédia Triunfo do Inverno*, o *Auto da Lusitânia* e da *Tragicomédia Romagem de Agravados* que é justamente a celebração do nascimento dos filhos do rei pelo teatro. Como se tem constatado, não se pode conceber o espaço cortesão sem festa, sem manifestações de ostentação.

A *Tragicomédia Triunfo do Inverno e Verão* foi representada em Lisboa «ao parto da devotíssima e muito esclarecida rainha dona Caterina» no ano de 1529, conforme

⁸⁸ Os nove autos que celebram o nascimento de Cristo (*Pastoril Castelbano*, *Fé*, *Cassandra*, *Purgatório*, *Pastoril Português*, *Feira*, *Mofina*, *Reis*, *Clérigo*, *Festa*) não têm o mesmo capital simbólico dos autos que celebram o nascimento dos filhos do rei. É certo que também se pode entender que estes acontecimentos áulicos são momentos extraordinários para consertar o estado das coisas, no fundo, é sempre a ocasião, ainda que virtual, para que toda a corte observe paradigma modelar do presépio. A este propósito, são fundamentais os estudos desenvolvidos por Maria Idalina Resina Rodrigues, “Dos salmantinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal”, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa, Edições Cosmos, 1991, vol. I, p. 107-135. E ainda da mesma autora uma obra que recolhe trabalhos diversos: Idem, *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa, Teorema, 1999, p. 11-50. Também Bernardes corrobora a opinião da autora, quando diz que [...] «o Presépio é, em Encina, em Fernández, em Gil Vicente, uma oportunidade sempre renovada de rasurar o desconcerto e de reinicializar o mundo» Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo*, *op. cit.*, p.118.

indicação da didascália de abertura, na comemoração do nascimento da princesa Isabel.

Inverno é uma tragicomédia que nos remete para uma lógica cíclica da vida natural e finita do homem. Esta imagem cósmica do fluir do tempo – ao Inverno sucede o Verão (designação de primavera para a época) – permite-nos estabelecer, num outro plano de significação, uma analogia com o passado glorioso de que o mestre nos fala no prólogo, sempre melhor do que o presente; permite-nos ainda uma transposição inevitável para a finitude da vida e do homem; vai sendo reiterada esta ideia com maior insistência nos textos finais da produção de Vicente. Contudo, os tempos são festivos e depois da primeira cantiga, assim fala o autor:

Se neste tempo de glória
 nacera a infanta sagrada
 como fora festejada
 somente pela vitória
 da rainha alumiada.
 Já tudo leixam passar
 tudo leixam por fazer
 sem pessoa perguntar
 a este mesmo pesar
 que foi daquele prazer.

Porém co a ajuda dos céus
 imaginei ãa festa
 à nossa Júlia modesta
 nacida per mão de Deos
 a qual festa será esta.
 quando vi de tal feição
 tam frio o tempo moderno
 fiz um Triunfo d’Inverno
 depois será o do Verão.

Perante a corte reunida, Gil Vicente mostra uma vez mais de que substratos se faz o seu teatro, e sem margem para dúvidas destaca-se que nesta, como noutras circunstâncias, o nascimento «da infanta sagrada» que o levou a fazer distinta farsa. Manuel Calderón destaca os méritos da produção dramatúrgica vicentina assim:

La aportación esencial de Gil Vicente consistió en convertir aquel sustrato de representaciones festivas y rituales, donde predomina el espectáculo, en el teatro; es decir, en piezas donde el texto (secundario antes), el gesto y actitudes de los personajes, así como el espacio, adquieren una funcionalidad dramática.⁸⁹

É manifestamente a arte transformadora de Gil Vicente que combina de forma singular as fontes literárias, populares, tradições festivas e outros registos na festa do teatro.

Como foi anteriormente referido, o antecedente gerador desta euforia foi o nascimento, «a vitória da rainha alumiada». A peça toda respira triunfo, espectacularidade. Neste nascimento temos corporizada uma luta antagónica Morte/Vida. É, de resto, expressiva esta ideia pela alegoria paradigmática do Inverno/Verão. No texto e na apresentação do argumento do Inverno, são enumeradas as acções associadas a este estado:

Soy portero de los vientos
pastor de las tempestades
ayo de la frialdades
ira de los elementos
maestresala de la luna
de los hillos corretor
y soy capitán mayor
de la marina fortuna.
[...]

⁸⁹ Manuel Calderón Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá (Poetria Nova, 3), 1996, p. 145.

Quito las sombras graciosas
 debaxo de los castaños
 y hago a los ermitaños
 encovar como raposas.
 [...]

 Luego el cielo regañado
 traya nieves y ñublados
 que ni valgan abrigados
 ni corrales al ganado.

II, 78-9

Após serem descritas todas as acções malévolas imputáveis à força do Inverno, eis que conhecemos agora o seu aspecto semelhante à natureza morta, desgrenhada, configurando os traços fisionómicos do demo com esta imagem de natureza agreste. Este cenário desolador do Inverno, do caos, é intensificado nas falas movidas pelo ódio estabelecidas com o pastor Brisco.

Novo argumento, protagonizado por seu turno por Juan Guijarro, em forma de moralidade, dá exemplo, para dentro do espaço palaciano, àqueles que não acautelam convenientemente o presente, esbanjando os recursos que a natureza oferece ou as circunstâncias proporcionam, e depois caem em privações patentes no exemplo de Guijarro, que desbaratou a sua fortuna nos amores de verão, lamentando-se agora a Brisco:

mejor estás tú hermano
 que guardaste del Verano
 con que compraste zamarro.
 y no yo que gasté en flores
 mi soldada sin más tiento
 y agora me toma el viento
 la cuenta de mis amores.

E, continua, num registo de puro lirismo, perante o olhar incrédulo de Brisco:

El cierzo me toma cuentas
 de mis cuidados vacíos
 de mis suspiros los fríos
 de mi querer las tormentas.
 los aires de mi bonanza
 las nieves de mi franqueza
 os nublos de mi firmeza
 la hambre de mi esperanza.

II, 87

O pastor Brisco desempenha o papel de confidente, mas avisado relativamente às vicissitudes da vida, dá sensatos conselhos àqueles que infringiram as regras da vida, ou melhor do amor, porque de facto o tema central destes quadros alegóricos tem como referencial o amor. É justamente pela mesma linha de orientação que se enquadra a personagem Brásia Caiada, velha ensandecida por amores fora do seu tempo natural e, como outros casos que se seguirão, oferecem exemplos grotescos que jamais se podem seguir neste tempo de renovação.

A terminar a primeira parte do auto, assiste-se ao declínio das suas forças «delante de tal claridad». E inicia-se um longo romance de louvor a Deus por tudo quanto proporcionou a Portugal, numa retrospectiva de exaltação das grandes conquistas marcantes desde Afonso Henriques, terminando por se dirigir ao monarca D. João III.

A tragicomédia é dividida em duas partes pelo Triunfo do Verão. Depois do cenário do *locus horrendus*, eis que surge o tempo da restauração, da regeneração, o tempo da harmonia de que fala Thomas Hart⁹⁰. E é através do Verão, personificado na força transformadora do deus do Amor, que tudo se alterará:

⁹⁰ Em triunfo do Inverno, a harmonia que constitui o tema subjacente de todas as peças festivas é mostrada, mais explicitamente do que em qualquer outras, como abrangendo não só a ordem social mas igualmente a ordem da natureza. A harmonia exige que cada homem aceite o lugar que lhe foi destinado na ordem hierárquica do universo. Tanto a natureza como a sociedade são simplesmente manifestações parciais dessa ordem divinamente estabelecida. Thomas R. Hart, *Gil Vicente, Farses and Festival Plays*, ed. Thomas Hart, University of Oregon, 1972. [Trad. de P. Teyssier, op. cit. p. 147-8].

El Dios de los amadores
 me dio su poder y llaves
 que mande cantar las aves
 los salmos de sus amores.
 y las damas sin piedad
 sepan que soy yo venido
 y que me manda Cupido
 que no goce mi amistad
 corazón desgradecido.

II, 106

E é justamente pela força de Cupido que a natureza se regenera num tom imperativo e dissuasor do estado de caos instaurado «Q’el bravo tiempo ha roubado»:

Afuera afuera ñublados
 ñeblinas y ventisqueros
 reverdeen los oteros
 los valles priscos y prados.
 [...]

 vuélvase la hermosura
 a cada cosa en su grado
 a las flores su blancura
 a la tierra su verdura
 q’el bravo tiempo ha roubado.

II, 105-6

É, portanto, sob os auspícios do deus Cupido que Vicente ambiciona que uma nova fase da vida deve começar, não só porque o nascimento da infanta Isabel é uma nova esperança, mas também porque há a necessidade de que o mundo português seja edificado a partir do exemplo desta luta agonística entre o que é e o que pode ser. Essa associação deve ser extrapolada para o contexto presente, na medida em que a associação da morte e do parto traduz o sentimento de alternância,

tanto no plano cósmico como histórico. A presença da imagética descrita em *Inverno e Verão* é verificada no momento da representação (renovação simultânea da natureza e da casa real portuguesa).⁹¹

Ao longo deste texto pressentimos de uma forma extraordinária a existência presente de dois mundos que se interseccionam sendo simultaneamente antagónicos. É certo que este conceito não é novo nas obras de Vicente, mas interessa-nos salientar, numa obra que comemora um facto familiar relevante da família real e do reino, esta concepção dualista do mundo, dos dois mundos radicalmente opostos: o de Deus e o dos homens. Esta crença deísta e cristã, esta antinomia, só pode ganhar inteligibilidade através do universo religioso, pela coabitação do imperfeito e do perfeito, do mutável e do imutável, do efémero e do eterno. Cremos que, ao presentear o rei com um jardim «perenal», remete-nos para uma acção encomiástica, adequada ao momento celebrativo e certamente que de forma simbólica chama atenção ao rei para a condução dos destinos que lhe foram confiados. E por isso o rei não pode deixar o Inverno desgovernar, pelos poderes que ele recebeu, o mundo de que o rei é senhor, na justa proporção do Verão ser o emissário de Cupido, o rei é o emissário da Providência.

4. Lusitânia – a festa do regresso e do nascimento

Lusitânia é inequivocamente um texto pensado e construído com o intuito de celebrar o nascimento do príncipe Manuel, mesmo que a sua representação tenha sido desfasada no tempo da sua criação, em consequência de a peste invadir uma vez mais a capital, obrigando mesmo a precipitar o nascimento do príncipe em Alvito, onde os ares eram mais puros. De volta a Lisboa em 1532, comemorar-se-á então a festa do nascimento e simultaneamente o regresso do rei e do seu séquito à

⁹¹ Leonor Curado Neves, “Agravados” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1991, p.10

capital. É pela voz de um Judeu que conhecemos o empenho que se colocou na criação deste espectáculo:

Pera que compridamente
 aito novo inventemos
 vejamos um excelente
 que presenta Gil Vicente
 e per i nos regeremos.
 ele o faz em louvor
 do príncipe nosso senhor
 porque não pôde em Alvito.
 Logo virá o relator
 veremos com que primor
 argumenta bem seu dito.

II, 392-3

Fazem-se então os preparativos para comemorar o nascimento do filho do rei e conhecemos também a têmpera que se dá ao «aito novo», que a medir pelas suas palavras será «excelente». Prefigura-se também uma necessidade de auto-afirmação do mestre dos espectáculos da corte.⁹²

Lusitânia já não é o divertimento pastoril de *Serra*, das cantigas, bailes e folias, dos amores encontrados e sorteados dos pastores e das pastoras; situar-se-á, nessa perspectiva, infinitamente ainda mais distante de *Visitação*. *Lusitânia*, entendemos que é um acontecimento forte da memória de um século, de um tempo, que será um dos divertimentos mais sérios trazidos pela mão de Vicente. Sabemos pela história que D. Manuel vetou os judeus ao ostracismo, pautando-se por uma política rigorosa em relação a este povo em permanente diáspora. Não deixa, entretanto, de

⁹² A propósito das manifestações artísticas na corte de D. Manuel e de D. João III, diz Nuno Senos: «As actividades organizadas em torno do lazer constituem uma regra na vida palaciana. As festas são mais ou menos constantes, ou pelo menos regulares. Todos os domingos e dias santos e ainda outros, diz Damião de Góis, D. Manuel “dava serão ás damas, & galantes”, em que por vezes o rei dançava. Dos serões literários chegou-nos o excelente testemunho que constitui o *Cancioneiro*, compilado por Garcia de Resende, a que se acrescentavam as representações teatrais, também frequentes, das quais as mais famosas são as de Gil Vicente. Vide: *O Paço da Ribeira (1501-1581)*. Lisboa, Notícias Editorial, 2002, p. 166.

surpreender da posição oficial tomada por Gil Vicente,⁹³ no *Sermão à Rainha D. Leonor* («es por demás pedir al judio / que sea Cristiano en su corazón»), para além de condenar o judeu usurário a embarcar na barca do demo; este auto será uma decisão da maturidade do autor na defesa da causa semita, numa altura em os ventos da Inquisição já sopravam da Cidade Santa: aquela tinha já sido instituída pelo Papa Clemente VII.

O *Auto da Lusitânia*, ainda que catalogado formalmente no *corpus* deste trabalho, consubstancia em si mesmo uma mensagem para além do divertimento, da comemoração, tendo presente que Gil Vicente seria

[...] tão prático e inteligente como a instantânea *troupe* de judeus que o tomam como referência. Como homem do tablado conheceria todos os jogos de cena, e essa intenção eminentemente celebrativa parece-nos obviamente escassa para uma peça que prima pela criatividade caótica da sua estrutura e pelo alcance social e político de algumas das suas tiradas.⁹⁴

⁹³ «Como se sabe, apesar de D. Manuel ter solicitado à Santa Sé a introdução do Tribunal do Santo Ofício em Portugal, foi com D. João III que se concretizou, após intensas e demoradas negociações. Em toda esta problemática, foram muito importantes as pressões exercidas por Castela, quer sobre Portugal quer pontualmente sobre o Papado. O interesse nesta questão não residia na necessidade de uma política semelhante face às minorias étnico-religiosas, sob pena de as medidas tomadas num reino se tornarem ineficazes. De facto, os cristãos-novos em Portugal, apesar de nunca terem faltado salvaguardas da posição portuguesa». Vide Isabel Mendes Drumond Braga, *Um espaço, duas monarquias. (Interrelações na Península Ibérica no tempo de Carlos V)*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos – Universidade Nova de Lisboa / Hugin editores, 2001. p. 553 e ss.

⁹⁴ Isabel Lopes Delgado, “Vicente e Lusitânia. Memória reencontrada”, in *Ensaios Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coord. científica de José Augusto Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003, p. 219.

É importante que se referencie o estudo realizado por Graça Abreu, Vicente, *op. cit.*, p. 6, que considera *Lusitânia* «aberta a intersecções, permutas ou confluências várias. Aí têm lugar outras manifestações de auto-teatralização, termo bastante genérico para, pela sua amplitude, recobrir já os autos anteriormente indicados como contendo um estado incipiente de *teatro no teatro*».

João Nuno Alçada, “Para um novo significado da presença de *Todo Mundo e Ninguém* no *Auto da Lusitânia*, in *Arquivos do Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa-Paris, 1985 pp. 199-271. Este estudo de J. N. Alçada é direccionado para as relações inter-semióticas entre o texto vicentino em questão e a arte contemporânea que se produzia da Europa de Damião de Góis, de Erasmo e de Lutero.

Stanislav Zimic lê na globalidade *Lusitânia*: «con la leyenda de Portugal y Lusitânia y el diálogo entre *Todo Mundo e Nadie* se nos revela la actualidad de una compleja problemática nacional por medio de una ingeniosa interacción del pasado con el presente y de lo fantástico con el real. Cf. “Nuevas consideraciones sobre el *Auto da Lusitânia*”, in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid, Castalia, 1988, vol.III, tomo 2, p.363.

Também o longo argumento, que nos dispensamos de transcrever, limita a nossa abordagem no sentido da celebração festiva de um acontecimento palaciano, na medida em que nos remete para a indagação mais longínqua das origens da Lusitânia, e num quadro fantástico recria-se os amores de Portugal e de Lusitânia, e descobre-se a origem mítica da cidade de Lisboa. Mas antes do Lecenciado apresentar o argumento, o seguinte:

E pera claro cimento
 e a obra nam ser escura
 direi em prosa o argumento
 porque a cousa que é segura
 procede do fundamento.
 E como sempre isto guardasse
 este mui leal autor
 até que Deos enviasse
 o príncipe nosso senhor
 não quis que outrem o gozasse.

II, 394-5

Este discurso cheio de comicidade proferido pelo Licenceado termina com a alusão directa ao nascimento do Príncipe D. Manuel, que fora enviado por Deus.

Em conclusão, *Lusitânia* leva-nos a considerar os paradoxos de uma corte cega pelos *fumos da Índia* e que acima de tudo perdeu a capacidade de discernir, perdeu-se dentro de si mesma pela corrupção dos costumes, pelo único objectivo de chegar à corte e conquistar o poder e, em suma, pela incapacidade de já nem sequer ser capaz de distinguir entre os fenómenos da natureza e a responsabilização dos judeus.⁹⁵

⁹⁵ Inicialmente estava prevista a inclusão do *Sermão feito à Rainha D. Leonor* neste capítulo por ter sido feito / «pregado em Abrantes ao mui nobre rei dom Manoel o primeiro do nome, na noite do nacimiento do ilustríssimo ifante dom Luís». É no entanto tarefa difícil fazer um enquadramento festivo de um texto parateatral feito na Quaresma. É uma pregação feita por um «doco por hoy», uma paródia, mas que não deixa de satirizar o mundo em agonia, denunciando os maiores males da sociedade da altura e ordenando o melhor caminho para a restauração do *status mundi*.

5. *Romagem* – a humana procissão

Romagem dos Agravados é a última tragicomédia antologada que integra o *corpus* do nosso trabalho tendo sido concebida para a comemoração do nascimento de mais um filho de rei. Foi representada em Évora, no ano de 1533, em honra do príncipe Felipe.

Não obstante estarmos perante um auto com vários tipos de manifestações festivas, não perde Mestre Gil ensejo para poder criticar severamente o estado das coisas. Não porque seja novidade este tipo de acção teatral, esta concepção acerca do mundo pação; mesmo integrado num quadro festivo só se reitera a mensagem sistematicamente veiculada de reprovação em relação ao *status mundi*. Ora, ninguém poderia representar melhor este estado de desatino dos tempos que não fosse um frade, assim caracterizado: «com seu hábito e capelo e gorra de veludo e luvas e espada dourada, fazendo meneos de muito doce cortesão». Podemos constatar pela apresentação desta personagem que efectivamente enverga, em simultâneo, no desempenho do mesmo papel, adereços que não deveria transportar consigo, tendo em conta a sua condição de clérigo. Por outro lado a afeição a esses objectos parece perfeita pelo comportamento cénico que demonstra «fazendo meneos com a cabeça». E auto-descrição revela também que se dissimula para não ser reconhecido como clérigo:

Eu sam fino da pessoa
 e por se nam duvidar
 fiz ùa cousa mui boa
 leixei crecer a coroa
 sem nunca a mandar rapar.
 E portanto vos não digo
 deo gracias s’atentais nisto
 nem louvado Jesu Cristo
 inda que trago comigo
 hábito qu’è muito disso.
 [...]

sou favor e desfavor
 mestre mor dos namorados
 engano dos confiados
 sou templo do deos d'amor
 inferno de magoados.

II, 120

Frei Paço encontra-se no centro de todos os desenvolvimentos dramáticos, funcionando como pólo gravitacional desta romaria de «agravados», os quais irão todos à sua presença a fim de expressarem todos os seus lamentos.

O camponês João Mortinheira, fazendo-se acompanhar pelo seu filho Bastião é o primeiro dos peregrinos «agravados» a entrar em cena, revelando todo o seu desespero pela discurso herético que dirige a Frei Paço:

Oh descrevo nam de são
 renego da sementeira
 esta é forte canseira
 que me tira a devação
 de rezar inda que queira.
 Ca nam vou pera rezar
 pesar de minha madrasta
 que rezar arrenegar
 maldizer e contemplar
 nam podem ser d'ũa casta.

II, 121

Depois de um longo calvário descrito pela condição em se encontra este camponês João Mortinheira, o único sonho deste homem é libertar o filho das garras da miséria a que estão expostos aqueles que vivem da terra, será fazer do seu «rapaz d'irgueija / nam com devação sobeja / mas por que possa viver / como mais folgado seja».

Nova personagem entra em cena, anunciada pela pergunta de Bastião: o fidalgo Colopêndio. Este homem da corte, expressa o seu estado através de um discurso estruturado em oxímoros, aliás muito próximo do assunto que Camões haveria de versejar em *Amor é fogo que arde sem se ver*:

Quando falo estou calado
 quando estou entonces ando
 quando ando estou quedado
 quando durmo estou acordado
 quando acordo estou sonhando.
 quando chamo entam respondo
 quando choro entonces rio
 quando me queimo hei frio
 quando me mostro m'escondo
 quando espero desconfio.

II, 126

Este excerto retirado do monólogo de Colopêndio está também muito próximo da lírica provençal, dentro dos códigos de amor preconizados, com destaque para a atitude de servo que o amante deveria ter em relação à *senhor*.

Seguem-se Branca e Marta, ambas vítimas de corrupção; são igualmente ouvidas por frei Paço que lhes recomenda conformismo, como já o tinha feito com o primeiro personagem. Este é um momento importante na economia global da peça, pois é através das regateiras que se imprime um dinamismo festivo com música e danças, de acordo com o espírito de festa que se celebra.

Cerro Ventoso e Frei Narciso, apesar de se encontrarem numa situação social confortável, ambicionam ridiculamente sempre a mais, criticando de forma abominável os clérigos que tinham chegado mais alto na carreira eclesiástica:

Já fizessem-me ora bispo
 siquer do ilhéu de Peniche
 pois sam frade pera isso.

que sem saber ler nem rezar
 vi eu já bispos que pasmo
 e nam sei conjecturar
 como se pode assentar
 mítara em cabeça d'asno.

II, 137

Outro camponês⁹⁶ em cena é Apariç'Eanes que vem complementar a passagem de João Mortinheira. Para este «lavrador que fala bem», não são propriamente as condições climatéricas as causadoras dos seus grandes males, mas os poderosos que o surripiam até ao tutano, tanto o clero como os nobres. Para obstar a uma situação que ele considera «o maior dos agravados», propõe que a filha Giralda seja poupada daquela situação de miséria, tornando-a cortesã.

Frei Paço? Santa Guiomar.
 Frei Paço tendes espaço
 pera poder xaminar
 esta cachopa um pedaço?
 é da serra da Lousã
 moça de muito boa fama
 trago-a cá pera ser dama
 quero que seja paçã.

II, 140-1

Depois de Frei Paço começar o processo de transformação de Giralda, perante o estranhamento por parte de seu pai e mesmo recusa pelos adereços que o

⁹⁶António José Saraiva, na introdução ao capítulo sobre o camponês, nota o seguinte: «há numerosíssimos camponeses nas obras de Gil Vicente. Em geral, camponeses que vão à Corte ou à cidade para serem desfrutados pela gente urbanizada. [...] A corte ria com a rusticidade simplória do camponês vicentino, que era um tema cómico de efeito fácil; Mas nem por isso estes campónios desfrutados deixavam de dizer a sua verdade, escondida por entre a muita parra de disparates. A sua função é semelhante à dos bobos da corte: afirmar verdades atrevidas a coberto da irresponsabilidade. São eles, com efeito, quem mais assiduamente e mais directamente acusa a vida alegre dos clérigos, ou se queixa da venalidade e rapacidade dos cortesãos. A audácia dos camponeses vai por vezes muito longe e dá às suas jocosidades um arpejo patético». In *Gil Vicente, reflexo da crise. História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Gradiva, 2000, p. 72 e ss.

frade lhe ia colocando, uma nova fase se inicia que passa pelo frade dar lições de cortesia e uma lição de amor cortês à aspirante a dama da corte.

Entram neste rol de agravados as freiras Domicília e Dorosía, que demonstram grande admiração por tão numeroso grupo de agravados ter-se juntado nesta romaria. Apresentam queixa de terem sido «craustais» e não vêem mal algum em receber visitas dos seus familiares.

Duas pastoras com problemas amorosos fecham a romaria dos agravados. É o momento em que a intervenção de Frei Paço encontra refrigério para os males do povo através da resignação. São essas as suas palavras:

Agravos que nam tem cura
procurai de os esquecer
que é impossível é vencer
batalha contra ventura
quem ventura nam tiver

nam deve lembrar agora
agravos nem fantasias
senam muitas alegrias
à rainha nossa senhora
que viva infinitos dias.
cantemos ùa cantiga
ao mesmo infante bento
e ao seu bento nascimento
por que a rainha nam diga
que somos homens de vento.

II, 150.

É com danças e com música que *fenece* a última tragicomédia.

Conviria sublinhar que *Agravados* assenta numa lógica estrutural fundada na dialéctica,⁹⁷ recurso usado amiúde por Vicente. Se em *Lusitânia* se tinha constatado efectivamente a oposição entre dois mundo, há aqui uma variação dentro do tema, porque já não se opõe o paço ao céu, mas a corte como meio de todas mordomias, de prazeres, e o povo que vive exposto às contingências da vida e ainda por cima é explorado por aqueles.

Romagem dos Agravados, dos textos que integram o *corpus* deste trabalho, é eventualmente aquele que apresenta um nível de pessimismo mais explícito em relação ao estado do mundo, mesmo que se atenua ligeiramente, ou que se tente esquecer este movimento interminável dos supliciados romeiros, nem se vislumbra a capacidade regenerativa que muitas vezes aprece como moralização.

⁹⁷ Este tipo de estruturação do discurso já se verifica anteriormente como considera Duarte Ivo Cruz: «[...] ao longo do *Cancioneiro*, as poesias de expressão dialéctica, que acenam a processos sempre usados pelos dramaturgos, poesias essas que vivem numa contraposição de ideias e situações, de cujo confronto resulta uma síntese conceitual. In *História do Teatro Português*, Lisboa, Verbo, p. 30.

1. *Fama* – que muito se deve desejar

Parece não haver ainda dados concludentes no sentido de determinar o ano da representação do *Auto da Fama*, havendo uma disparidade de datas muito grande sugerida pelos principais investigadores vicentinos. Depois de confrontados os vários argumentos que pudemos sistematizar, parece-nos crível que a representação do auto tenha ocorrido por volta de 1510.⁹⁸

Ultrapassando aquelas questões colaterais ao objecto central do nosso estudo, cabe-nos fazer uma aproximação ao texto. Logo na abertura do auto se informa que a peça foi «representada à mui católica e sereníssima rainha dona Lianor, e depois ao mui alto e poderoso rei dom Manuel, na cidade de Lisboa em Santos-o-Velho, na era do Senhor de 1510».

Ressalta desde de logo, pela leitura da didascália, a aprovação tácita feita de D. Leonor de Lencastre à realização deste auto, ao assistir primeiro à sua representação, como se pode constatar. Confere-lhe este dado, no conjunto da produção dramática vicentina, singularidade. Poder-se-á ler este acontecimento numa perspectiva de encarar a irmã do *Venturoso*, não só como a mecenas responsável pela afirmação do teatro de Vicente na corte, mas questiona-se, neste preciso momento, até onde iria a capacidade de influência sobre o dramaturgo quinhentista. O argumento pode ajudar a responder a esta questão, pois deixa bem patente a ideia de que a responsabilidade de Vicente na corte tem indiscutivelmente um papel lúdico e propagandístico; será certamente um veículo extraordinário para amplificar o ideário régio.⁹⁹ Eis, então, o determinado argumento:

⁹⁸ Cristina Serôdio apresenta as opiniões mais representativas de vários especialistas vicentinos pelos contributos dados para a fixação da data em que se representou *Fama*, com destaque de Révah, B. Freire, Pratt, B. Rebelo e C. Michaëlis. Cf. “Fama” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1991, p.10

⁹⁹ É bem conhecido o estatuto de Gil Vicente na corte, Paul Teyssier diz: «[...] Eis um homem, com efeito que nunca deixou de estar ao serviço da monarquia portuguesa, quer dependesse da Rainha Velha Dona Leonor, quer trabalhasse directamente para D. Manuel I e D. João III. [...] Em Portugal como em

«[...] é que a fama é ãa tam gloriosa excelência que muito se deve de desejar, aqual este reino de Portugal está de posse da maior de todolos outros reinos, segue-se que esta Fama Portuguesa desejada de todalas outras terras, nam tam somente pola glória interessal dos comércios, mas principalmente pólo infinito dano que os mouros imigos da nossa fé recebem dos portugueses na índica navegação.

II, 187

Depois do exórdio com efeitos de comicidade pontuados sobretudo pela presença de Joane, que se faz acompanhar por animais, entra em cena o primeiro dos pretendentes à Fama, o Francês, tencionando conquistar para si próprio a alegorizada personagem, de que são testemunho os galanteios:

Par el cor sacro de Diu
 vos estis tam bella chosa
 y chosa tan preciosa
 que en França vendrés co mi.
 oh rosa mía
 vendréis en mi compagnia
 a la próspera Paris

França o homem das letras deve tudo ao Senhor, cuja ideologia exprime obrigatoriamente». Cf. *Gil Vicente. O autor e a obra*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 141-2 e ss.

A respeito da importância de D. Leonor na corte veja-se: Ivo Carneiro de Sousa, *A rainha D. Leonor (1458-1525). Poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002.

A forma como D. Manuel subiu ao trono está envolta em símbolos ligados à predestinação. «Tal convicção esteve profundamente radicada em alguns colaboradores, nomeadamente do seu secretário Duarte Galvão, a quem se deve, entre outros escritos, uma demonstração profética (hoje perdida) da iminência da queda de Jerusalém e da destruição do Islão. Cf. *In Dicionário de História dos Descobrimientos Portugueses*, (Dir. Luís de Albuquerque) Lisboa, vol. II, Caminho, 1994, p. 675 e ss.

É de salientar neste passo a percepção que o humanista Damião de Góis tinha, quando diz que D. Manuel «trazia continuamente na sua corte chocalheiros castelhanos, com os motes, e ditos dos quais [...] fazia das dissimuladas repreensões que com gestos e palavras trocadas davam aos moradores de sua casa, fazendo-lhes conhecer as manhas, e vícios [...]. Cf. *Crónica do felicíssimo rei Dom Manuel*, ed. De J. M. Teixeira de Carvalho e David Lopes, vol. 4, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 198.

O Auto da Fama, pela extensa didascália que apresenta é, segundo Révah, inspirado em Torres Naharro. Cf. I. S. Révah, «La ‘comédia’ dans la oeuvre de Gil Vicente» in *Études Portugaises*, Paris, F. Calouste Gulbenkian, 1975, p.32, afirma que «L’Auto da Fama utilise un procédé comique, mis à la mode par Torres Naharro : l’apparation de personnages dont le langage étranger, plus ou moins contrefait, provoque le rire».

que França porta es paradis
tanti que le mundi sia.

II, 189

Dos diálogos estabelecidos com a personagem Fama, percebe-se que o Francês lhe prometia fama e glória «vus portarés gran corona» e que teria a oportunidade de conhecer um país de «gran posanza / he forte chose le belo França / que tote le mundi fa tembles / par xay de moi vus vendrés.

Damos uma vez mais pela presença de Joane, preparando a entrada do Italiano que vem com intuitos semelhantes aos do Francês, seduzindo a Fama a partir, desta feita para Itália, terminando com a proposta de casamento:

Audime mia senhora.
Diu nutro salvatore
tu beleza salve e guarde
por que guarde aquesta ave
com tu aspecto resplandore
e tan pobleta
ua jovena perfecta
com le pate en la compagna
vem comigo en la Romagna
pui que tu beleza especta.

II, 191

[...]
Ó le candida vita mia signora
diesa mia e mi dolore
qui aboglio por el tu amore
mi casar contico acora.

II, 193

Naturalmente que nenhum dos argumentos proferidos pelo Italiano foram de tal forma persuasivos que a pastora os aceitasse. É, contudo, a partir dos atributos inigualáveis de Veneza propalados pelo Italiano que Fama inicia um longo discurso em que exhibe a grandeza de Portugal, das conquistas que alcançou,

nomeando os lugares mais exóticos, de África ao Oriente, como Guiné, Brasil, Arábia, Pérsia, Ormuz, etc., sempre com o fito de mostrar a grandeza incomparável de Portugal.

Perfila-se outro pretendente para seduzir Fama, o Castelhana. Ao contrário dos antecedentes, este não será satirizado de forma tão vexatória, sobretudo na sua forma de expressão linguística como o haviam sido os outros dois pretendentes. Porém, a sentença final será exactamente igual às dos seus parceiros e, na conclusão, ficará a conhecer as grandes conquistas empreendidas pelos portugueses, certamente maiores do que as de Castela, porque

Chegareis a Jerusalém¹⁰⁰
o qual vereis ameaçado
e o mourisco irado
com pesar de nosso bem.

II, 200

É de forma veemente que se revela a presença dos Portugueses no Oriente e em África, mas é sobretudo enfatizado o incómodo que eles são para os mouros por essas paragens longínquas.

Fama termina em ambiente de grande júbilo, com coroação da Fama, com três oitavas em verso decassílabo. O tema é uma variação do que havia sido glosado já em *Exortação*, quando se sobrevaloriza as conquistas portuguesas em relação às demais, porque estas conquistas não se reduzem à mercancia fácil, são em nome de Cristo:

Vossas façanhas estão colocadas
diante de Cristo senhor das alturas

¹⁰⁰ «De qualquer modo, embora jamais tenha tomado o título, procurou desde logo agir como imperador, ou rei de reis (na perspectiva medieval) cobrando páreas aos potentados muçulmanos vencidos, reservando-se uma espécie de controlo sobre os oceanos e, sobretudo, arrogando-se uma missão universal de fautor da paz e promotor da cristandade. [...] São exemplos desta autoconfiança o avanço sistemático para o Extremo Oriente ainda antes de se consolidarem posições no Índico Ocidental, os sonhos de conquista de Meca e Jerusalém, os auxílios a Veneza no Mediterrâneo, assim como as sucessivas expedições militares a Marrocos». Cf. *In Dicionário de História dos Descobrimientos Portugueses*, (Dir. Luís de Albuquerque) Lisboa, vol. II, Caminho, 1994, p. 675 e ss.

vossas conquistas grandes aventuras
 são cavalarias mui bem empregadas.
 Fazeis as mesquitas ser deserdadas
 fazeis na igreja o seu poderio
 por tanto o que pode vos dá domínio
 que tanto reluzem vossas espadas.

II, 202

2. *Exortação – Às Partes d'Além*

A tragicomédia *Exortação da Guerra* foi representada em Lisboa, na era do Senhor de 1513. Importa, desde já, perceber o enquadramento em que se representou esta peça que, segundo a didascália de abertura foi «na partida para Azamor do ilustre e mui magnífico senhor dom Gemes, duque de Bragança e de Guimarães» para terras de África em 1514.¹⁰¹

Nesta tragicomédia, a qual, ainda que em muitos momentos viva da metáfora e da alegoria, formas de expressão privilegiadas nos textos que temos vindo a

¹⁰¹ Parece não haver dúvida, segundo testemunho de vicentistas, como Braamcamp Freire e Paul Teyssier que o facto histórico a que se reporta a didascália e, por conseguinte, a representação de *Exortação* aconteceu em 1513 e não em 1514 conforme regista a didascália.

Maria Augusta Lima Cruz traça um quadro das pretensões manuelinas em África: «Com D. Manuel novamente é retomada uma política de conquista e ocupação territorial, cuja explicação passa pela política imperial deste monarca, com várias frentes de ataque contra o vasto poderio do Islão, de que Marrocos era o “ocidente extremo”». D. Manuel conquistou e fortificou uma série de lugares ao longo da vertente sul atlântica, alguns dos quais já haviam reconhecido a suserania portuguesa no tempo do seu antecessor: Santa Cruz do Cabo de Guér, Mogador, Safim, Aguz, Azamor e Mazagão». In *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, (Dir. Luís de Albuquerque) Lisboa, vol. II, Caminho, 1994, p. 699.

Luís Filipe Tomaz complementa a informação: [...] Elles renouent avec l'idéologie de la croisade – si jamais celle-ci avait été obliérée. D. Manuel postule et obtient de Rome une série de bulles de croisade qui, tout en la bénissant, lui permettent d'autre part de financer commodément l'entreprise. Vide “L'idée impériale manueline”, in *La découverte le Portugal et l'Europe. Op. cit.* p. 65.

Parece-nos também oportuno reflectir acerca do contributo da literatura em relação à história. É a esse propósito que se pronuncia Manuel de Gusmão: «o que mais fortemente nos interessa é um problema de certa forma prévio: o da relação entre “literatura” e “história”, sendo aqui a palavra “história” entendida não apenas como o nome de uma disciplina ou de um modo discursivo (o modo narrativo) mas antes como designando o viver histórico. Nesse sentido, colocaremos a hipótese de que a literatura é história». “*Da Literatura Enquanto construção Histórica*”, in *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002, p. 181.

abordar, nota-se com particular força a proximidade de Vicente ao serviço de objectivar uma causa Real. Não será seguramente arbitrária a intenção de Vicente de fechar em muitas circunstâncias a amplitude significativa das situações que apresenta de modo a que não crie na plateia dúvidas acerca dos objectivos que tem para o momento. Dentro da especificidade que cada texto da *Compilaçam* encerra em si mesmo, é bem possível que esta “objectividade” seja uma das características que individualizam *Exortação*. É certo que é por artes mágicas que o clérigo Nigromante opera com as suas artes encantatórias e transformativas, neste primeiro momento do auto:

Sei modos d’encantamento
quais nunca soube ninguém
artes pera querer bem
remédios a pensamentos.

[...]

Sou mui grande encantador
faço grandes maravilhas
as diabólicas silhas
são todas a meu favor.
farei cousas impossíveis
mui terríveis
milagres mui evidentes
que é pera pasmar as gentes
visíveis e invisíveis.

I, 664

É ainda aqui que se nota um discurso que valoriza o poder empreendedor dos homens nobres em detrimento da vida palaciana fundada em galanteios vãos, num discurso todo fundado com o fito num único objectivo: convencer a corte a empreender uma verdadeira *Militia Christi*.

O clérigo Nigromante critica igualmente a nobreza e o clero por um estilo de vida previsível, fechado, sem ambições para além do trivial:

Far-vos-ei mais pera verdes
 per enconjuo perfeito
 que caseis todos a eito
 o melhor que vós puderdes.
 E farei da noite o dia
 per pura nigromancia
 se o sol alumiar
 e farei ir pólo ar
 toda a vã fantasia.

I, 665

É nesta atitude paródica, mas simultaneamente numa perspectiva transformadora que este clérigo estrutura todo o seu discurso. Por isso se interseccionam realidades mitológicas, cristãs e cortesãs num só intuito de que todos satisfaçam a sua vontade, mesmo que o excomungado clérigo tenha de invocar «por esta madre de Deos / de tam alta dinidade / e pola sua humildade / com que abriu os altos céus».

Significativo é também a referência a figuras mitológicas como Policena, Heitor e Aquiles. Sabemos, pelos anais da história, que os troianos só conseguiram reunir o ouro para o resgate de Heitor com a doação dos preciosos haveres pessoais de Policena. A própria entrada desta heroína em cena deixa-se vencer pela surpresa quando é confrontada com uma corte tão poderosa, constatando realmente o poder da corte portuguesa:

Nam foi o paço troiano
 nino do vosso primor
 vejo um Príamo maior
 um César mui soberano.
 [...]
 E vós príncipe excelente
 dai-me alvíssaras liberais
 que vossas mostras são tais
 que todo o mundo é contente.

e aos planetas dos céus
 mandou Deos
 que vos dessem tais favores
 que em grandeza sejais vós
 prima dos antecessores.

I, 670-1

É uma das passagens deste auto em que soa mais alto o discurso encomiástico na voz de uma figura mítica, hiperbolizando, desta forma, a força do rei, pelo reconhecimento que todo o mundo dele faz e pela ventura da conjugação astral favorável de que ele foi alvo e até do seu nascimento, deixando presente a ideia de «predestinação» em relação a D. Manuel como se revelará mais à frente.

É justamente neste contexto de “expansão” que se utiliza todo um discurso de louvor daquelas acções empreendidas por dom Jaime, e que o rei pretende torná-las memoráveis através da festa do teatro na corte.

Não poderá então o rei deixar esvaír-se a oportunidade deste clima de bons augúrios e fazer um incitamento geral a toda a corte para que contribua decisivamente para a causa que se está a celebrar. Várias são as passagens que confirmam este propósito:

Senhores guerreiros guerreiros
 e vós senhoras guerreiras
 lavrai pera os cavaleiros.
 Que assi nas guerras troiãs
 eu mesma e minhas irmãs
 tecíamos estandartes
 bordados de todas as pastes
 com devisas mui louças.
 [...]

I, 673

[...]
 por Deos nam vos descudeis
 lembre-vos que triunfais
 ó prelado nam durmais

clérigos nam murmureis.
 [...]

Deveis de vender as taças
 empenhar os breviairos
 fazer vasos de cabaças
 por vencer vossos contrairos.

I, 677

Porém, esta mobilização universal para a guerra tem que ser persuasivamente justificada e não haverá seguramente argumento tão irrefutável como aquele de lhe chamar *santa*.¹⁰² Nada melhor do que partir de pressupostos fidedignos para convencer a corte a canalizar todo o seu poder e todos os seus esforços para um fim. É a um grito bélico que assistimos no epílogo desta campanha ideológica, instigada certamente pelo rei e arquitetada pelo homem de espectáculos da corte.

É guerra devação
 por honra de vossa terra
 cometida com razão
 formada com descrição
 contra aquela gente perra.
 fazei contas de bugalhos
 e perlas de camarinhas
 firmais de cabeças d'alhos
 isto si senhoras minhas
 e esses que tendes dai-lhos.
 [...]

Ó senhores cidadãos
 fidalgos e regedores

¹⁰² Só circunstanciados no tempo se poderá compreender o alcance de determinados conceitos, como guerra santa ou guerra justa. É nesta perspectiva que recorreremos ao pensamento ético-político de Álvaro Pais, pensador do século xv, que diz assim: «por isso a guerra faz-se aos que ameaçam a paz do corpo da cristandade, ou sobre os que persistem em manter situações consideradas injustas e ilegítimas à luz do direito e da fé, nomeadamente a usurpação do que lhes não é devido. [...] Ora, entre a terra a recuperar estava, por especiais razões históricas, o norte de África, porque, como diz Álvaro Pais, nessas terras foi outrora sinceramente respeitado o nome de Cristo, tendo-as submetido à fé os reis dos Godos. Cf. Pedro Calafate, “Frei Álvaro Pais” in *História do Pensamento Filosófico Português*, (Dir. Pedro Calafate), vol. I, Idade Média, Lisboa, Ed. Caminho, 1999, pp. 246 e ss.

escutai os atambores
 com ouvidos de cristãos.
 E a gente popular
 avante nam recusar
 ponde a vida e a fazenda
 porque pera tal contenda
 ninguém deve recear.

I, 678-9

E, assim, termina o auto num ambiente festivo de cruzada¹⁰³:

<i>Anibal</i>	Sua alteza detremina por acrecentar a fé fazer da mesquita sé em Fez por graça divina. Guerra guerra mui contina é sua grande tenção.
<i>Cantam.</i>	Ta la la la lã ta la la lã.

3. *Rubena* – *Toda a comedia empieza en dolores*

A *Comédia de Rubena* está inscrita no Livro II, da *Compilaçam*, que é das Comédias, e foi representada em Lisboa, em 1521.

¹⁰³ Luís Filipe Thomaz apresenta um trabalho notável numa leitura inovadora relativamente as ideias comuns que surgem acerca da expansão: «Il faut reconnaître que la logique économique n’explique pas tout et que la mainmise sur le commerce du poivre aussi bien que le blocus de la Mer Rouge ne sont dans la pensée des hommes de D. Manuel que des pièces d’un dessein politique bien plus vaste. En fait c’est d’un vrai projet impérial qu’il s’agit. [...] D’après tout ce que nous venons de voir il y a de fortes raisons pour croire que la destruction du bloc islamique représentait la clef de voûte de l’idée impériale de D. Manuel et de sa stratégie aux Indes. Vide “L’idée impériale manueline”, in *La découverte le Portugal et l’Europe*. *Op. cit.*, p. 36 e 50.

O divertimento que Vicente preparou para apresentar ao então príncipe D. João III é a história romanesca de Rubena, ou mais propriamente de sua filha Cismena. É uma longa história estruturada em três partes distintas, como nos informa a rubrica inicial, correspondendo a três fases da vida daquela: nascimento, infância e casamento.

Como manda a tradição, a comédia começa «en dolores» como se dizia em *Devisa* e terminará com um final feliz. *Rubena* não foge às regras como se vê depois do argumento apresentado pelo Licenciado. Esta figura do *Lecenciado* não é propriamente uma personagem mais ou menos elaborada pelo nosso dramaturgo; possivelmente nem pode ter esse estatuto de personagem no sentido tradicional do termo; não significa, todavia, que não tenha um papel importante, pois é em analepse que fornece dados aos espectadores acerca do seu passado; é pelo Licenciado que se inicia a comédia e que «un clérigo mozo [...] enamorese de aquella doncella / [...] hallóse preñada»; onde ficamos a conhecer neste intróito o passado de Rubena, a sua desventura por não conseguir quebrar a estirpe que a ligava aos clérigos desde sua mãe, num estilo confessional, lamentativo, profundamente amargurada «de falso amor engañada».

É desenvolvida, num quadro realista extraordinário,¹⁰⁴ a luta paradoxal de uma mulher que vive, em simultâneo, o desejo de morrer e dar vida. A expressão dos lamentos de Rubena atinge o limite no desespero personificado pela dor:

Yo misma quiero el morir
por qué m'apertáis Dolores?
Que más duele arrepentir
dos mil veces que el parir

¹⁰⁴ «Poucas páginas de literatura portuguesa são tão nuamente naturalistas como a cena do parto que abre a Comédia de Rubena: uma força da tempestade parece contorcer o corpo da parturiente e a fala da parteira evoca não sabemos que magia animal irresistível, dissipando todo o convencionalismo romanesco ou moralizante. [...] A tradição religiosa dissolve-se nesta torrente naturalista». Cf. António José Saraiva, Gil Vicente [...] *op. cit.*, p. 46.

Creemos que é discutible dizer que esta «obra se inicia *in media res*». Pensamos que se deve ter presente que é a história de Cismena que aqui se dramatiza e não propriamente a de Rubena que o título anuncia. José Roso Díaz, in *Gil Vicente clásico luso-español*. (Coord. M. Fernández Garcia e Andrés J. López) Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004. p.100.

no penséis que sóis mayores.
 En pensar cuánto preciada
 desde niña fui criada
 y por tan vil paso amaro
 a tal punto soy llegada
 tan desierta y alongada
 del amparo.

I, 369

A astuta Benita entra em cena e logo descobre a causa dos padecimentos de sua Ama e resolve chamar a parteira:

Mostrade cá filha amiga
 verei em que ponto estais
 mui alta está a crancinha
 nam parireis tam asinha
 asinha vos vós agastais.

I, 375

E segue-se uma longa ladainha, na qual se invoca a Virgem Maria, o mar, o vento, a terra, todos os elementos da terra, para se unirem neste momento. E, antes de convocar por «esconjurações e feitiços quatro diabos», diz a parteira a Rubena:

[...]
 Y pues mi suerte lo quiso
 no espero paraíso
 ni acá sino tristura
 venga el infierno imprevisto
 que lleve a quien sin aviso
 escogió mala ventura.

I, 376-7

Da presença em cena da Feiticeira e da Parteira perpassa uma ideia de que a limitação entre sagrado cristão e o mundo esotérico havia uma proximidade muito estreita. Esta coexistência mais ou menos tácita e pouco pacífica destas realidades tão comuns na vida dos homens e mulheres de Quinhentos está indirectamente patente nas pragas escatológicas e de forma directa pela chamada da Feiticeira para «dar conta deste negócio».

Informa, a segunda parte da comédia, logo pela rubrica inicial, de como pariu Rubena e quais foram as providências que a Feiticeira «mandou criar a menina a que puseram o nome de Cismena». São várias as personagens envolvidas nos cuidados de Cismena, inclusive as duas fadas, Ledera e Minea. E é pela voz da última que, em antevisão, se diz:

Esta naceu em tal hora
que há de correr grã tormenta
dolorosa
depois será grã senhora
de toda a afortuna isenta
mui ditosa.
Mas primeiro mui chorosa
sem emparo aqui em Creta
se verá
e a poder de fremosa
e de casta e de discreta
tornará.

I, 387

Depois de enumeradas as vicissitudes pelas quais iria passar a personagem, Minea irá tomar as devidas precauções com o recurso de «fadar e benzer».

A primeira fala de Cismena é muito semelhante àquela que descreverá a entrada das pastoras em cena, já analisadas neste trabalho, caracterizada pela tradicional preocupação pelas ovelhas tresmalhadas. Assim é a entrada da nova pastorinha: «vós viste-me aqui andar / uns cabretinhos malhados?». Desta grande

preocupação desenvolve-se uma cantiga: «grandes bandos andam na corte / traga-me Deos o meu bom' amore». A partir desta circunstância o auto ganha uma dinâmica festiva muito forte, porque novos divertimentos se seguirão.

Passada a meninice de Cismena, já na terceira parte do auto, responde esta à alcoviteira Beata desta forma segura, depois de lhe ter proposto casamento:

Nam me fio de ninguém
eu sou minha guardadeira
que me guardarei muito bem.

nam há mister a donzela
virtuosa atalaiada
que olhe ninguém por ela
porque aquela que se vela
tem outra vela escusada.

I, 395.

Cismena vai provando aos presentes que o nascimento não é uma condicionante existencial no sentido de determinar comportamentos ou opções de vida. Ficaria aqui claramente patente na conversa como se revelaria a falsa Beata, a recusa prudente de Cismena aos assédios vorazes dos seus pretendentes.

Até que «veio um príncipe da Síria (...) e tanto que viu a Cismena ficou perdido por ela e determinou de a servir de amores». Numa primeira leitura há a tentação de prever nesta relação o respeito pelos estreitos códigos do amor cortês. Importa, todavia, atentar na conduta do príncipe Felício no decurso de todo este longo e delicado processo de amor. À semelhança de *Duardos*, «em que a convenção amorosa cavaleiresca não é posta em causa, mas revitalizada e condenada a sua profanização por divulgação excessiva»¹⁰⁵ este pretendente sabe qual é a condição que o amante deve ter perante a amada.

¹⁰⁵ Maria João Amaral, “Rubena” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1991, p. 21.

Muito próximo dos cantares de amor da Provença, o Príncipe espera a morte ao sentir-se desvairado:

Ai que todo me tresanda
 esse ai porque parece
 que quem me fala padece
 e anda nesta demanda.
 [...]

 Amo e mouro ai de mi
 vai-se esta alma dolorosa
 ó voz também lacrimosa
 vou-me do mundo e de ti.

I, 414

A comédia termina em festa com Cismena a contrapor ao seu estado «este amor é verdadeiro», sobrepondo a sua firme vontade a todas as contingências do passado e do presente, e prova que, nesta perspectiva, a mensagem vicentina «não logrou desprender-se inteiramente dos moldes medievais em que nasceu para alcançar o realismo moderno, inaugurado na Renascença, que situa dentro dos homens a própria mola dos acontecimentos, dispensando toda a interferência dos factores transcendentales»¹⁰⁶.

4. *Fadas e Ciganas* – divertimento palaciano: *vimos rir, vimos folgar*.

Crê-se que o *Auto das Fadas* tenha sido representado em 1511. Na rubrica de abertura não consta também nenhum dado relativo ao lugar onde teve lugar a sua representação.

¹⁰⁶ Gil Vicente e o fim do teatro medieval, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, p. 265. Citação feita a partir de Maria João Amaral, *op. cit.*, p. 29.

Este projecto de Vicente insere-se igualmente neste mundo de espectacularidade recreativa, pela natural tendência do espaço palaciano para o jogo e para o divertimento, para *rir* e *folgar*, como está bem patente em *Fadas*. Estamos perante um Auto que se desenvolve em grande cumplicidade com o público.

«[...]que há é a graciosa adaptação de um jogo que deveria ter sido muito praticado nos salões da época, o qual se ligava à superstição que fazia depender os acontecimentos do arbítrio do destino, critério já então adoptado em certas disposições do direito comum».¹⁰⁷

É deste modo que O. Pratt faz a transposição entre o peso da tradição e a actualidade de Vicente. Neste diálogo do passado com o presente, os animais em cena são uma marca explícita da influência dos momos neste teatro de Vicente.

A entrada inicial da Feiticeira é toda ela estruturada num discurso encomiástico de circunstância à figura do rei e da rainha, ao príncipe e infantes e às damas.

	Senhoras embora estedes com saúde comprazer muitos anos vós logredes os ramos que florescedes Deos os queira engradecer assi como vós queredes.
<i>Ao príncipe e infantes</i>	Oh que jóias esmaltadas oh que boninas dos céus oh que rosas perfumadas.
<i>Às damas</i>	Jesu que santas douradas bom prazer veja eu de vós e boas fadas.

II, 230

¹⁰⁷ Oscar Pratt, Gil Vicente, *Notas e Comentários*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editoras, p. 68.

Neste discurso inicial a feiticeira insurge-se contra a legislação em vigor que proíbe a prática de feitiçarias no reino, quando tinha «usado quarenta anos» estas práticas com resultados evidentes para tanta gente, inclusive para fidalgos que habitam na corte:

Ui amara e que me quer?
 Se vossa alteza quiser
 ver os feitiços que faço
 aqui logo neste paço
 os veredes muito asinha.
 e vós senhora rainha
 infantes e cortesãos
 levantai aos céus as mãos
 esforçai e nam pasmedes
 das más cousas que veredes.

II, 233

É com invectivas direccionadas para o público presente que Vicente questiona as práticas da gente do paço. A cumplicidade de que acima se falava poder-se-ia uma vez mais testar nesta circunstância, na medida em que o público presente deveria reagir de forma mais ou menos velada.

Porém, a personagem não fica satisfeita com os actos meritórios do passado e pretende fazer uma demonstração “em presença” da corte e «traz a feiticeira um alguidar e um saco preto em que traz os feitiços, os quais começa a fazer, dizendo»:

Alguidar alguidar
 que feito foste ao lûar
 debaixo das sete estrelas
 com cospinhos de donzelas
 te mandei eu amassar.
 Ó cospinhos preciosos
 de beiços tam preciosos
 dai ora prazer

a quem vos bem quer
e dai boas fadas
nas encruzilhadas.

II, 233-4

A entrada do Diabo picardo em cena por feitiço da Feiticeira surpreenderá todo o público presente, uma vez que a missão que lhe havia sido incumbida seria a de ir aos infernos e trazer de lá as Fadas Marinhas e não «dous frades infernais, um deles tangendo ãa gaita e outro foi pregador».¹⁰⁸ É em grande paródia que se desenrola o sermão, que embora estruturado pelas artes do púlpito, segue um tema profano, vergiliano: «amor vincit omnia»:

Discretas illustres señoras hermosas
en cuyo servicio es justo el morir
la verba del tema quiere decir
el amor vence a todas las cosas.
oh qué plabras tan maravillosas
oh qué palabras de tanto saber
escribiólas el gran poeta Virgilio
guardaldas señoras que es muy gran alivio
a quien del amor se siente vencer.

II, 240

Mais à frente segue-se a vez das fadas entrarem a cantar em movimentações cénicas de conjunto e irão fadar o «rei e a rainha cada ãa per sua vez», transformando a família real num sistema planetário.

¹⁰⁸ Pertinente é a opinião de Heers a este respeito: [...] cette idée du monde à l'envers ou, du moins, d'un monde étrange, exotique, hors des normes habituelles, se marque d'une façon plus décisive encore lorsque les clercs adoptant, pour ces fêtes très libres, les costumes et les attributs des fous». Jacques Heers, *Fêtes des Fous et Carnavals*, Paris, Faynard. 1983, pp. 125-7.

E ainda respeitante às “sortes”, considera-se esclarecedora a posição de Gillet: «these were the basis for a society game to be indulged in, presumably, after the conclusion of the play [...] It is probable that in sort of dramatic masked ball at the Court of King Manuel in 1500, the same manner of *sortes* was involved». p. 324-6. Joseph Gillet, *Propallia and other works of Bartolomé de Torres Naharro* edited by...Pennsylvania, vol. 3. Citado a partir de J. N. Alçada, *op. cit.* p. 389.

Chegou o momento de serem atribuídas as sortes, seguindo a ordem hierárquica da corte. Logo depois de distribuídas à família real, distribuem-se as sortes pelos outros elementos da corte, aos homens primeiro e depois às mulheres, sendo sorteado um animal para cada um dos contemplados.

É este jogo / divertimento que Vicente leva à corte num serão de Carnaval. João Nuno Alçada, a propósito de *Fadas*, diz:

Mascarar-se é entrar numa outra personagem diferente da de todos os dias pela ordem normal do mundo. O gosto pela metamorfose momentânea, é verdade que se pode exprimir melhor sobre um palco, na cena teatral e, sendo assim, é compreensível que em certo momento a mascarada se tenha tornado uma moda que levou a imaginar peças escritas para determinadas ocasiões, cujos papéis principais eram destinados aos nobres e às damas da Corte. Deste modo, o atributo teatral, a encenação, os próprios cenários, e com eles o aspecto visual do espectáculo, penetravam cada vez mais na vida sócio-cultural da época, arrastando uma teatralização específica da vida do tempo.¹⁰⁹

5. *Ciganas* – [...] *buena ventura hallaráz*

Farsa das Ciganas é outro dos textos vicentinos em que subsistem dúvidas quanto à fixação da data. Parece que a data de 1525, ao contrário da que consta na didascália inicial – 1521, é a mais certa para a representação deste auto. *Ciganas*, como diz Hart, é uma peça

¹⁰⁹ João Nuno Alçada, “As «sortes ventureiras» do *Auto das Fadas* de Gil Vicente e o *Libro delle sorti o delle venture* de Lorenzo Spirito”, in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 1999, Lisboa-Paris, vol. XXXVIII, pp. 123-158.

[...] muy sencilla. No hay intriga alguna; tampoco están nada individualizados los personajes. Es sólo una diversión palaciega. Cabe insistir en el aspecto cortesano de la obrita, puesto que los actores se dirigen repetidas veces a determinados miembros del auditorio, los cuales vienen así a desempeñar un papel importante, aunque tácito, en la propia pieza». ¹¹⁰

Apesar da simplicidade de processos que caracteriza a concepção deste auto, não subsiste qualquer dúvida de que foi com a finalidade de animar um serão do paço que foi concebido, como de resto sucede à peça anterior.

Quatro ciganas entram na sala, num bailado de mendigas por diante do palaciano público, afirmando peremptoriamente que eram cristãs. Após alguns pedidos iniciados por Martina, eis que outra das ciganas, Lucrecia, apregoa às companheiras nova acção:

Andade acá hermanaz y vamoz
a eztaz siñuraz de gran hermosura
diremuz el ciño la buna ventura
darán çuz mercedez para que comamuz.

II, 319-20

Depois deste quadro inicial a mendigar, cedo se percebe que estas estranhas personagens, para a época, também têm algo para oferecer: dedicar-se-ão à leitura da sina, da «buna ventura» como dizem. De facto, o intuito que as levou à presença do rei ultrapassa a previsão mais optimista da entrada, pois agora são os quatro companheiros que se dedicam, por sua vez, ao negócio do gado, pretendendo fazer negócio ali mesmo. É, certamente, mais uma situação de que se pretende retirar efeitos cómicos, quando Aurício pergunta: «Ciñurez, queréis trocar / mi burra vieja a un galgo?»

¹¹⁰ Tomas R. Hart, *Gil Vicente. Obras Dramáticas Castellanas*. 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. XLVI. O próprio rei D. Manuel «foi muito dado à astrologia judiciária [...]». Cf. *Crónica do felicíssimo rei Dom Manuel*, ed. de J. M. Teixeira de Carvalho e David Lopes, vol. 4, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 201.

E assim vai decorrendo o serão «cantando e bailando». Mas há novo momento por parte das ciganas que se dirigem uma vez mais à assistência, retomando o tema da leitura da sina. Centradas novamente no público feminino, em primeiro lugar pela voz de Lucrécia, provocam a plateia:

<i>Lucrécia</i>	Ciñuraz queréis aprender a hezicho que cepáis hazer para muchaz cozaz?
<i>Giralda</i>	Ezcuchad aquello ciñuras hermuzaz por la vida mia qu'ez vuestro cerviço.
<i>Lucrécia</i>	Si vuz ruza mia holgardes co iço hechizoz sabréis para que cepáiz los pençamientoz de cuantoz miráiz qué dizen qué encubren para vueztro avizo.
 <i>Martina</i>	 Otro hechizo que pocáiz mudar la vontad de hombre cualquiera [...]

II, 321

Há um avanço na atitude, um passo mais no sentido de entrar na intimidade das cortesãs, dispensando desta vez os seus tributos, na prática de ensinar a secreta arte da feitiçaria. E tendo em conta o sentido das palavras de Martina, vemos que a sua grande especialidade é o amor. É então neste domínio que as potenciais virtualidades da feitiçaria serão proveitosas, em situações muito concretas como conhecer os pensamentos dos homens que lhe estão próximos, e daí retirarem as devidas ilações.

Depois de cada uma das ciganas fazer saber aos presentes as artes mágicas de que são possuidoras, vários são os factores que nos levam a crer que a movimentação das ciganas fosse corporalmente muito próxima do público e em ritmo de dança. Em primeiro lugar, tendo este auto como fulcro de toda a sua acção as damas cortesãs, obrigaria a que os actores de Vicente se misturassem com esse mesmo público; depois, a leitura da sina teria que ser um acto cénico individual. Das

falas encomiásticas para com as damas da corte, transcreveremos uma, a de Lucrecia por desempenhar um papel central neste auto:

Dios te guarde linda flor
 bendito sea el ceñor
 que tal hermozura cría
 muztra la mano alma mía
 por la vida del cervidor.
 Flosanda cazarás
 aqieste ano que vem
 en Santiago de Cacém
 mucho rica y mucho bem
 buena ventura hallaráz.
 buena dicha buena estrena
 buena çuerte mucho buena
 muchaz carretaz ciñura
 y mucha buena ventura
 plaziendo a la Madalena
 que guarde tu hermosura.

II, 324

Os referentes directos interpelados por cada uma das Ciganas, oriundas da Grécia, certamente que se referirão a casos concretos da vida amorosa do paço, como será exemplo esta última referência a Santiago do Cacém. Não pôde a arte fugaz do teatro transmitir mais informações acerca do alcance pessoal das palavras ditas por este grupo de ciganas na cidade de Évora. Ao que parece, pelo que se lê, na fala de Lucrecia faz-se uma caracterização geral deste público quando ela diz que «no vi gente tan honrada / dar tan poco galardón».

Dois anos mais tarde, viria a ser representada para a corte uma obra em que as ciganas desempenhariam novamente um papel similar ao representado em *Ciganas*. E é justamente na parte final do *Auto da Festa*¹¹¹ que estass, indignadas por

¹¹¹ Este auto não figura no *corpus* deste trabalho por várias razões, destacando sobretudo o facto de presumivelmente não ter sido um auto representado para a corte; tem também diversas passagens

nada receberem da corte, fazem uma despedida em que lançam pragas aos presentes.

6. *Floresta* – em tudo o que fazemos/ há mister manhas assaz

Sobre o derradeiro auto produzido por Gil Vicente recai invariavelmente o olhar atento de todos aqueles que escolheram a *Compilaçam* como objecto das cogitações. Por conseguinte, ao longo dos tempos muitas e variadas análises e conjecturas foram realizadas em torno de *Floresta de Enganos*. É Em 1536, na cidade de Évora, perante o mesmo rei que dezanove anos antes tinha originado o nascimento do teatro português, que *fenece* a produção dramaturgica de Gil Vicente.

Como acontece nos textos vicentinos que analisámos, *Floresta* é paradigma pela sua construção, pelo fim bem determinado a que se propõe, por ter sido escrita a pensar num objectivo bem definido. É de resto uma marca permanente nos textos de Vicente esta preocupação em direccionar, de fechar a possibilidade do ambíguo através de um texto prologal,¹¹² geralmente presente na didascália que abre o auto. Neste caso é através de um argumento em prosa «por ir más declarado».

La comedia siguiente, de altos y famosos señores, su nombre es Floresta d'Enganos. Y el primero engaño es que un pobre escudero engaño un mercader en figura de mujer veuda. El segundo engaño será que siendo Copido enamorado de la princesa Grata Celia la cual era hija del rey Telebano [...].

comuns com *Templo*; e, segundo Osório Mateus, nega a autoridade final deste texto, revelando muitos dos versos má qualidade poética e não parecem de Gil Vicente. Cf. “Livro das Obras”. *Vicente*, Lisboa Quimera, 1993.

¹¹² O prólogo trabalha o binómio encobrir/descobrir anunciando a própria dinâmica da representação: engano/desengano. A ligação entre a história do Filósofo e as aventuras subsequentes parece ténue do ponto de vista temático. Contudo, faz-se desde o prólogo alusão aos inconvenientes da paixão, à necessidade de obediência, motivos reencontrados no decorrer da acção. Cf. Maria João Brilhante, “Floresta” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1992, pp. 8-9.

I, 483

Como se depreende pelo início do argumento, todo o enredo é explicitado logo após terem entrado em cena duas personagens com o pé atado uma na outra: um é filósofo, conselheiro dos antigos romanos, que abrirá o auto e o outro é um parvo.

O filósofo apresenta-se perante o público como refém de um sistema (romano?) tirano que o oprime.

A según siento mis males
al discreto singular
gran pena le es conversar
com los necios perenales
sin lo poder escusar.
los muy antigos romanos
comenzando a ser tiranos
porque Roma se ofendia
yo por mi filosofía
les di consejos muy sanos.

I, 480

Tomando como dado adquirido a situação deste filósofo viver num cativo andante a que foi condenado por ter dado «consejos muy sanos», parece paradoxal a sua atitude de apresentar antes do argumento «una fiesta de alegría»,¹¹³ tal só compreensível por obrigação, porque o seu estado é de cativo a cumprir pena. É, todavia, nos momentos de vigília que o filósofo tem oportunidade para manifestar a sua lucidez, libertar-se da mordaza que constitui o parvo:

¹¹³ Anunciar, em 1536, a recém inventada *fiesta de alegría*, dar a conhecer argumento e a intenção do autor parecem vir por acréscimo e não constituir a acção principal da personagem. No entanto, é de crer que parte do público soubesse reconhecer o momento como unidade informativa no interior da acção teatral. Cf. Maria João Brilhante, *op. cit.* p. 8.

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

I, 482

Uma leitura mais prosaica, mas sem deixar de ser significativa, é olhar o parvo e o filósofo como uma só pessoa desdobrada em duas personagens. É, eventualmente, uma interpretação semelhante àquela que apresentou a Cornucópia em 2000, quando Luís Miguel Cintra encenou *Amor/Enganos*. Essa personagem encarnada de filósofo deixa transparecer que o castigo tirano a que foi submetido é injusto e, apesar de tudo, cumpre-o, talvez por ser avisado; o parvo e o filósofo serão as duas faces da mesma pessoa.

Depois de apresentado o enredo no argumento em prosa e resumidos os três enganos que seriam posteriormente desenvolvidos perante os espectadores palacianos, eis que surge o primeiro a enganador/enganado, o Mercador, que diz:

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

I, 484

Os traços de carácter que desde de logo se evidenciam na primeira fala do Mercador é que este é um homem sem escrúpulos, no que diz respeito aos lucros a obter e, por conseguinte, um explorador. Este primeiro engano pode resumir-se nas sábias palavras do Filósofo:

[...]
 El mercador vereis entrar
 y pensando d'enganar
 há de quedar enganado.

I, 483

Efectivamente, o primeiro engano pode caracterizar-se por ter um enredo muito simples comparativamente com o segundo e que fez certamente as delícias dos cortesãos presentes. Trata-se de um escudeiro disfarçado de viúva que irá propor a venda de uma falsa nota de crédito, a qual presume valer quarenta mil reais, mas que o Mercador, na sua usura dará só dez mil reais. Esta micro acção ganha mais densidade pela presença da Moça, pela iminência de poder revelar o logro que está a assistir. E termina este negócio, em que ambas as partes demonstraram vontade de o resolver rapidamente e, em tom sentencioso, diz:

Crede que quem for tirano
 tem seu dinheiro perdido.
 vamo-nos que vem Copido
 cometer o mor engano
 que nunca foi cometido.

I, 487

Segue-se o segundo episódio também anunciado pelo personagem que está em cena e, ao que parece, todos estão à espera de assistir «[...] ao mor engano / que nunca foi cometido». *Copido* encarna pela primeira vez nas peças estudadas o papel deliberado de enganador e de desventurado, apaixonando-se por Grata Célia que não lhe corresponde; terá, por isso, de engendrar uma complexa teia de mentiras

para conseguir um encontro com a deusa. Será, então, Grata Célia castigada em para que as consequências nefastas abatam sobre o reino de Telebano. Depois do discurso em monólogo de Cupido, em que reitera uma vez mais a ideia de que o engano «se usa cada hora», é chegada a hora de entrar Apolo, revelando-se pouco astuto na forma como é convencido pelo deus do Amor ao conduzir Grata Célia ao degredo. Estamos aqui no ponto fulcral do engano.

No decurso da viagem de Grata Célia acompanhada pelo seu pai, o rei Telebano, à serra Minea, existe uma outra narrativa encaixada naquela que diz respeito à entrada do Doutor Justiça Maior, o qual desempenhará as funções do rei na sua ausência «como si yo fosse presente». O Doutor de leis é então interrompido por uma Moça que se lhe dirige a pedir um conselho; contudo, logo que começa o doutor a falar, cedo se revela «travesso» como é indecorosa a proposta que lhe dirige de «[...]privar em lugar mucho secreto / por deciros quanto os quiero». O doutor funciona em contraponto aos amores revelados por Cupido, não se ficando por galanteios ou amores platónicos, mas tencionando mesmo deslocar-se a casa da Moça para «privar» com ela.

Já em casa da moça, é particularmente significativo o facto do doutor se deixar despir dos sinais exteriores que verdadeiramente o caracterizam, colocando-o numa situação humilhante, revelando, desta forma a sua má índole, na medida em que se transfigura para conseguir os seus intentos; mais, esta atitude indicia atitude um prenúncio extensível à sua vida de magistrado; por outro lado, o logro do encontro amoroso com a moça revela-nos o vaticínio final: o juiz também não conseguiu impor o seu engano, repetindo-se uma vez mais que o presumível enganado é que no fundo engana. O ponto mais alto de toda esta facécia levada a melhor pela moça está quando diz:

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

I, 497

Retoma-se a acção, muda-se o espaço para a serra Minea. São várias as peripécias que se desenvolvem entre o rei e a filha, culminando com o desespero de suplicar a morte a seu pai; assinala-se, e seguidamente, os diálogos travados entre Grata Célia e Cupido, caracterizando-se pela utilização de um discurso calculista por parte da rainha, sendo este bastante mais poético por parte de Cupido, que desenvolve a sua paixão por metáforas associadas ao fogo, eventualmente pela situação paradoxal do próprio deus do amor estar a sofrer de amores. E é neste discurso sobre a natureza do amor que vai caminhando a peça para o final; antes, porém, será ainda submetido à derradeira prova de amor que consistiria em «tirar Copido a prisão a Grata Célia e ela prende a ele», pois seria a única forma de nestes jogos de amor cortês provar a Grata Célia o seu amor. Termina que Grata Célia consuma o último engano ao deus do amor.

Encerra a comédia em festa, com a Ventura a unir para sempre Grata Célia e o príncipe da Grécia, como a tradição o manda – em alegria. É com as palavras da Ventura que:

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

I, 515

É significativa esta forma de expressão. Nesta peça está bem patente uma finalidade moralizante e há também, à semelhança do que havia acontecido em *Duardos*, na carta-prólogo, uma valorização da comédia em relação às farsas.

Floresta de Enganos será muito mais do que um olhar sobre os enganos de então, constitui antes de tudo um legado de esperança na regeneração espiritual e na recondução do mundo ao equilíbrio e harmonia¹¹⁴, na celebração do modelo do casal real como paradigma para si e para o todo reino e possivelmente como a derradeira luz naquela *Floresta de Enganos*.

¹¹⁴ Cf. Elisa Esteves, “Gil Vicente, 1536: Floresta de Enganos”, in *Ensaïos Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coordenação científica de José Augusto Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003, p. 146.

A par desta regeneração, considera María Luisa Tobar que «la *Floresta de enganos* es la demostración de que Gil Vicente hasta el último momento conserva su capacidad de renovarse, introduciendo nuevos elementos y experimentando técnicas teatrales innovadoras». Cf. “Los disfrazados de mujer de la *Floresta de engaños* de Gil Vicente”, in *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, 1995, p. 141.

Num tempo em que a centralização dos poderes era grande, tudo e todos deviam viver em função do rei, pelo que as festas desempenhavam um papel extraordinariamente importante, na medida em que o rei tinha uma oportunidade capital para manifestar todos os seus atributos sobre-humanos, com destaque para a afirmação do poder e autoridade que detinha – era a o reflexo da Providência.

Será benéfico relembrar os conceitos de *curialização* e *aristocratização* desenvolvidos por Norbert Elias¹¹⁵ e, nesse caso, aplicados à corte de Luís XIV, cuja questão é colocada em termos da autoridade do rei, das pressões a que estão sujeitas as classes dominantes, e de perceber até que ponto é manipulado o poder pelos homens que rodeiam e que integram a própria corte; é-nos útil também tentar perceber as manifestações de poder e o alcance que poderiam desempenhar aí as manifestações festivas da corte, com especial incidência para aquelas que estavam relacionadas com o fenómeno do teatro.

É no momento comemorativo, nas celebrações cívico-políticas, que o teatro vicentino cumpre uma poderosa função social nos reinados de D. Manuel e de D. João III; e é através de um tipo de discurso marcadamente satírico para com os que habitam a corte, sobretudo direccionado para aqueles que infringiam as normas de

¹¹⁵ Penso que ainda hoje são verdadeiramente notáveis os estudos de Norbert Elias pioneiros no âmbito desta temática. É certo que posteriormente surgiram contributos importantes, como os de L. Febvre e de Panofsky; mas não poderíamos deixar de situar este trabalho. Vide: Norbert Elias, *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves, Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

Dagoberto Markl e Paulo Pereira realçam nas suas investigações o papel de Gil Vicente como «notável programador da representação régia». Cf. Dagoberto Markl, “Artes Decorativas”, in *Renascimento*, vol. 6, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986. E também Paulo Pereira “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo” in *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, p.115 e ss.

A centralização está relacionada com os dois fenómenos enunciados, mas já tinha começado com D. João II: «É certo que, no plano puramente político – isto é, no plano das relações do poder –, esta transformação não é desencadeada por D. Manuel I, mas antes por D. João II: é o “Príncipe Perfeito” que, abatendo e dominando por completo a grande nobreza senhoril e pondo termo a um certo feudalismo consentido por D. Afonso V, vai operar a mais vasta e profunda centralização do poder real da nossa história anterior ao Estado Absoluto do século XVIII. Cf. Diogo Freitas do Amaral, *D. Manuel e a construção do Estado Novo em Portugal*. Coimbra, Edições Tenacitas, 2003 p. 13.

conduta e de convivialidade tidas como regra, que são pensados os seus autos; o mesmo se aplica no plano político, porque ao ter sido designado pelas «suas novas envenções» e «conveniente rethorica» como «mestre... de reytorica del rey dom Manoel» está oficializada explicitamente qual a sua função como membro da corte. Cremos que este *serviço de corte*¹¹⁶ concedido pelo rei a Gil Vicente terá sempre que ser devidamente circunstanciado no tempo, para se entender o alcance que tudo isto teria na vida da corte e tentar perceber a ruptura e continuidade, quer nos serviços prestados sob os auspícios da rainha Dona Leonor de Lencastre, quer ao serviço do rei D. João III e de D. Catarina de Áustria.

Reportando-nos especificamente aos trabalhos produzidos no âmbito de Gil Vicente, cremos que há datas notáveis a este nível. Do legado de Braamcamp Freire já devidamente assinalado, surgem trabalhos de Laurence Keats, Paul Teyssier e mais recentemente de Ugo Serani, como fundamentais para indagarmos o sentido do texto vicentino e da (s) época (s) em que este viveu, sobretudo nesta perspectiva do que é a fenomenologia do espectáculo teatral na corte e nas diferenças dramáticas ao serviço dos dois reis. Sem distinguir os dois momentos, Serani defende o carácter, por assim dizer, profissional do trabalho de Gil Vicente, dizendo que este «s’insère parfaitement dans ce schéma qui conduit à la naissance de l’acteur professionnel. Il est, suivant sa propre définition, celui qui fait autos pour le roi. Et cela reste sa caractéristique principale. Il est surtout auteur/acteur de la cour»¹¹⁷. De facto é inédito em Portugal e podemos estender este fenómeno à Península, pelos exemplos dos dramaturgos leoneses nas cortes dos duques de Alba, ou mesmo em Valencia.

Interessa-nos reflectir, partindo do pressuposto de que Gil Vicente trabalhou “profissionalmente” durante mais de trinta anos para dois reis, como homem da corte. É oportuno lembrar, antes de mais, que a rainha D. Leonor de Lencastre, a

¹¹⁶ A utilização do termo «metáfora teatral» foi usado por inicialmente por Turner e no qual estabelece as relações do poder e do ritual com o teatro. Cf. Victor Turner, *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, New York, Paj Pub., 1982.

¹¹⁷ Ugo Serani, “Gil Vicente ou la commedia dell’Arte au Service de da Court” in «Théâtre de Cour, Théâtre e Ville, Théâtre de Rue», *Actes du Colloque International*. Lille, Edition du Conseil Scientifique de L’Université Charles de Gaulle –1998. pp. 58-65.

Rainha «Velha» viúva de D. João II, é das figuras de maior responsabilidade por ter feito de Gil Vicente *Mestre*, tendo acompanhado grande parte da sua vida na corte, até ao seu desaparecimento em Novembro de 1525.

Gil Vicente foi durante todo este tempo responsável pela realização e concepção de espectáculos na corte. Durante este longo período interessa-nos avaliar hoje as palavras de P. Teyssier quando designa os dois períodos, assim: «depois de 1520 tudo se inverte. É a corrente profana que predomina e a inspiração religiosa que se esbate»¹¹⁸.

Cabiam no *corpus* deste trabalho os autos vicentinos que tivessem sido produzidos especificamente para a comemoração de um acontecimento áulico ou que de alguma forma fossem dirigidas ao rei. Nesta contagem, o número de autos seleccionados do tempo do rei D. Manuel é um terço a menos do que aqueles que seleccionamos do reinado de D. João III.¹¹⁹

Marcam a separação entre os dois mundos dois trabalhos pertencentes ao Livro quinto: O *Romance à morte d'el rei dom Manuel* e *Aclamação de D. João III*, que estabelecem a indicação dos «dois períodos» de que nos fala Teyssier.

O primeiro texto elegíaco foi escrito à morte de D. Manuel, o rei *Venturoso*, em Dezembro de 1521. Está estruturado formalmente em duas grandes partes: a primeira é constituída por quatro estrofes de nove versos em redondilha maior e

¹¹⁸ Paul Teyssier, *op. cit.* p. 107 e ss.

Ao longo da obra de Vicente existem vários textos doutrinários que nos fornecem informações de relevo acerca das tendências estéticas do autor, a saber: o prólogo em que o autor dirigia esta cópia de suas obras ao muito alto e excelso príncipe, el-Rey dom João [...]; o Sermão dos dous mundos enviada a D. João III sobre o tremor de terra; e a carta-prefácio do *Dom Duardos*.

Tem todo o cabimento conceder à rainha Dona Leonor de Lencastre grande preponderância cultural, sobretudo na primeira fase de Gil Vicente. Para a fundadora das Misericórdias foram representadas, ou foi na sua presença que se representaram muitas das peças de G. Vicente, entre as quais: *Alma*, *S. Martinho*, *Purgatório*, *Índia*, *Visitação*, *Reis Magos*. «À viúva de D. João II, devemos, pois, sob este aspecto [cultural] todos os que amamos as letras, profunda gratidão e indiscutível aplauso». Braamcamp Freire, *Trovador*, *op. cit.* p. 200.

¹¹⁹ Numa leitura estatística, foram doze os textos analisados no reinado de D. João III, a saber: *Nau*, *Divisa*, *Frágua*, *Apolo*, *Duardos*, *Estrela*, *Lusitânia*, *Inverno*, *Romagem*, *Rubena*, *Floresta*, *Aclamação de D. João III*. Os textos que seleccionados, segundo as premissas estabelecidas, no reinado do rei D. Manuel foram: *Entrada dos Reis*, *Cortes*, *Visitação*, *Fama*, *Exortação*, *Fadas*, *Romance à morte d'el rei dom Manuel*.

com rima predominantemente em *-ia*¹²⁰ carregada por isso de simbolismo; a segunda parte continua a mesma medida métrica num ininterrupto poema.

Todo o texto da primeira parte deixa transparecer a angústia da morte numa perspectiva cristã; está igualmente presente o carácter transitório da vida humana, aspecto tão particular do século XVI e com grande insistência para o paradoxo de se desejar uma vida longa, sabendo-se, de antemão, que se está a prolongar o engano deste mundo; decorre daqui a ideia implícita do homem medieval, do *homo viator* no seu «*intinerarium mentis in Deum*» do caminho que tem que percorrer entre as forças do Bem e as do Mal [...] pela alienação da sua terrenidade»¹²¹.

Quem longa vida deseja
deseja ver-se enganar
pois que lhe vejo chamar
vida, nam que vida seja
senão a modo de falar.
E pois no triste acabar
se começa o desengano
nam sei quem vai desejar
que dure a vida de engano.

II, 462

Este não é um tema novo na produção escrita de Vicente, daqui emerge sobretudo, a ideia de que a morte do rei é uma prova natural e irrefutável da «vida de engano».

O tom lamentativo continua na segunda estrofe e intensifica o carácter efémero da vida, condizente, aliás, com a interpretação feita da mensagem da palavra de Deus. Os Livros Sagrados aludem com frequência àqueles que actuam

¹²⁰ Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, (2ª ed.) 1934, p.135.

A autora supra citada chama igualmente atenção para a rima em *-al* para a *Aclamação de D. João III*.

¹²¹ Ludmila Aragão, *A produção dos sentidos como reprodução n'a Demanda do Santo Graal*. Coimbra, Editora Pé de Página, Col. Campo Literário, 2002, p.120.

como se fossem imortais e que só o exemplo de uma figura bíblica como Job pode ser caminho para a salvação.¹²²

«As belas e poderosas belas» são uma referência directa ao cortejo que celebrou a despedida da infanta D. Beatriz para Sabóia, enfatizando aqui o carácter imprevisível da vida. E antes que se inicie o romance, termina a última estrofe em registo paradoxal, exaltando a efemeridade dos feitos alcançados pelo rei dom Manuel:

Deram-lhe a terra por corte
dos cortesãos apartado
e um lençol por reinado
porque o mundo desta sorte
desengana o enganado.

II, 462

O romance que se segue faz um retrato solidário do carpir universal da corte no «dia de santa Luzia», desde duques, mestres e condes até à rainha que «já chorar não podia». Continua o romance inspirado na tradição medieval do *planctus*¹²³ com as «orações dos grandes de Portugal a nossa senhora depois d'enterrado o rei». O artifício utilizado por Gil Vicente confere dramatismo e faz com que o texto adquira um carácter mais verosímil e mais teatral, ao colocar o seu próprio discurso lamentativo na boca dos ilustres de Portugal.

¹²² «Um contemporâneo de Gil Vicente esclarece bem esta atitude perante a vida: como pode haver estados nos homens, e como se pode dizer que estão, dizendo o Santo Job: o homem foge como sombra, e nunca permanece num mesmo estado». Maria do Céu Novais Faria, *Quatro prosadores do séc. XVI*. Porto, Livraria Simões Lopes, 1950, p. 13-4.

A máxima de Santo Agostinho traduz também a mundividência do homem medieval: «inquitum est cor nostrum donec requiescat in Te».

¹²³ Compuesto por obligación del encargo cortesano e inspirándose en la tradición medieval del *planctus*, donde los protagonistas son casi siempre altas dignidades e donde aparecen como constantes el elogio del muerto, la súplica por su alma y la descripción del duelo público, Gil Vicente compone un romance de gran intensidad dramática, pues el lamento de los familiares se completa con las lamentaciones de los grandes de Portugal. Armando López de Castro, «Gil Vicente y su actitud ante la muerte», in *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, p. 396-7.

A Aclamação de D. João III foi realizada também no mês de Dezembro, no ano de 1521. As últimas palavras do romance são curiosamente do povo, depois da cerimónia do beija-mãos, que versam assim:

Diria o povo em geral:
 bonança nos seja dada
 que a tormenta passada
 foi tanta e tão desigual
 que no mundo é soada.
 e pois a mão vos é dada
 fazei-nos sorte ditosa
 e praza à Virgem gloriosa
 que guardeis esta manada
 como vossa.

II, 477

Depois de passada a «tormenta» com a morte do rei *Venturoso*, volta-se agora o povo em uníssono a clamar por «sorte ditosa» ao novo rei. A aclamação de D. João III é, obviamente, um acontecimento afecto a uma circunstância celebrativa, seis dias após a morte de seu pai.

É particularmente significativa consciência de mudança por parte de Gil Vicente que se operaria na futura corte, quando num recurso teatral que consiste amplificar o eventual pensamento de «cada um dos senhores de Portugal deriam ao beijar a mão», deixando transparecer preocupação com as mudanças que se avizinham na estrofe que se transcreve:

Eu estava cá no chão
 com' outro desmazelado
 do teatro tam alongado
 que via beijar a mão
 mas nam ouvia o falado
 e acupeí o cuidado

no que cada um deria
 assi de minha fantasia
 segundo vi o passado
 e a mudança que via.

II, 471

É a partir da sua colocação espacial dentro «do teatro tam alongado» que Gil Vicente com «fantasia» imagina o que cada uma das personagens diz, quando se aproxima da investidura do novo rei. O duque de Bragança, o mestre de Santiago, o marquês de Vila Real, o bispo d'Évora, no meio de tantos outros notáveis do reino, dirigem ao rei palavras sobre a justiça, a política que se podem resumir nas preocupações do governo que não se deixe levar «pelas aderências», no dizer do bispo do Funchal, e também pela evocação de Salomão que «diz verdade / que tudo é vaidade».

Este momento protocolar, como muitos dos momentos celebrativos a que a corte assiste e nos quais participa ao longo da vida deste monarca, cumpre

a dupla função de encenar a corte no interior de si mesma – isto é, quando o rei representa um determinado papel para os seus cortesãos, e entre si – e para o exterior – quando a corte e os monarcas se mostram *urbi et orbi*, em majestade. Em ambos os casos, está em causa mais do que um mero jogo. Pelo contrário, da eficácia desta simbólica depende o normal funcionamento de toda uma estrutura social e política que se inscreve na longa duração». ¹²⁴

É frequente afirmar-se que no reinado de D. Manuel os trabalhos de Vicente mostravam a sua face mais devota, construindo os seus autos com matérias mais de natureza religiosa. Parece-nos que há dois factores que influem directamente nesta tendência, justamente para que estes autos tenham a presença mais constante dessa dimensão mais sacra. Em primeiro lugar, a matriz da inaugural *Visitação* é importada

¹²⁴ Nuno Senos, *O Paço da Ribeira (1501-1581)*. Lisboa, Notícias Editorial, 2002, p. 166.

dos salmantinos, assente como já tivemos oportunidade de avaliar na tradição festiva da celebração natalícia. Este acontecimento dramático de sucesso, só teve continuidade graças à sensibilidade estética por parte da viúva de D. João II, a rainha D. Leonor de Lencastre. É natural e a cronologia das obras produzidas o confirmam, que é no fundo dada uma sequência às obras de *devaçam* durante a primeira fase vicentina. Jorge A. Osório acrescenta que «o auto devoto evidencia, por si próprio, fortes preocupações doutrinárias e performativas e que ocupa lugar de destaque até ao final do reinado manuelino».¹²⁵ Um segundo aspecto que nos parece crucial para uma produção dentro deste cânone de incidência prende-se com o facto dos autos analisados estarem mais declaradamente ao serviço do ideário régio que, como sabemos, no período manuelino deixa passar essa mensagem determinada na luta contra o mundo islâmico. São de resto flagrantes exemplos o contexto e o alcance da representação de *Fama*, pela valorização das conquistas lusas comparativamente aos demais, de *Exortação* pelo seu intuito bem determinado a convencer a corte a empreender uma verdadeira *Militia Christi* e de *Cortes* pela transferência da imagem de Júpiter «rei do mar» associada ao monarca D. Manuel.

Por outro lado, a herança que D. João III tem de seu pai é demasiado pesada. Disto são reflexo muitos dos textos vicentinos produzidos no seu reinado. A mudança de matriz estética no reinado joanino é também consequência de uma corte que continua a viver, a partir de 1521, em longos e frequentes períodos de itinerância, motivados na maior parte das vezes pela peste que se abatia sobre a capital. Prova disso mesmo são os locais de representação dos autos, como Coimbra, Alvito, Évora, Almeirim, acolhendo a corte, por vezes durante meses ou mesmo anos. Este nomadismo forçado criava certamente nas gentes palacianas maiores dificuldades em gerir o seu tempo e poderia o teatro e outras actividades complementares neste âmbito proporcionar momentos de lazer únicos para uma corte ociosa; por outro lado, apesar da rainha *Velha* morrer em 1525, já há muito que tinha perdido influência para a rainha D. Catarina, que está sempre na primeira fila, como ilustre espectadora, nomeada nas rubricas de abertura dos autos nos

¹²⁵ Jorge A. Osório, “A Compilação de 1562 e a «fase» manuelina de Gil Vicente” in *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*. Porto, XIX, 2002. p. 230.

espectáculos produzidos por Vicente e que de resto se viria a manifestar como uma mulher de grande determinação. Este aspecto pode ajudar a compreender o registo encomiástico frequente dirigido aos reis na segunda «fase» de Vicente. João Nuno Alçada considera que

abandonada gradualmente a dependência que o ligava a D. Leonor, Gil Vicente trabalhará seguindo outras directivas de gosto real que então se iam formando na esteira das riquezas trazidas pelas naus regressadas do Oriente. O domínio que possuía do castelhano havia-lhe permitido, possivelmente através da leitura de autores «vizinhos» do século XV, o acesso a *topoi* da cultura profana que, frequentemente, se utilizava já nas festas do Renascimento.¹²⁶

Aparece assim Gil Vicente como artista da corte ligado intrinsecamente aos desígnios do poder.

¹²⁶ João Nuno Alçada, *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992, p.9.

Ainda nesta perspectiva, acrescenta o mesmo autor: «as Cortes exerciam, assim, uma dupla função. Por um lado elas eram produtoras de espectáculos, tinham o seu próprio sistema de representação; por outro, fornecia ao público que a elas assistia. E muitas vezes os protagonizava, as situações que nelas se encenavam. Isto permitia à Corte reflectir-se a si mesma no espectáculo organizado que conglobava, em sobreposição celebrativa, as várias formas e instrumentos da cena cortesã». *Ibidem*, p. 9-10.

	c o n c l u s ã o
--	--------------------------

*Tu que dizes de ti a parte mais visível
 não esqueças a lição de Manuel da Maia
 o arquitecto que reconstruiu a História.
 Algures dentro de nós há uma torre caída
 algures na perdida perdida memória.
 Procura aí a crónica e o poema
 nessa Torre do Tombo destruída
 não apenas arquivos papéis pergaminhos
 procura o sangue do teu sangue o nome do teu nome
 procura a História já sem vida e a vida feita História
 procura o tempo e o seu sentido
 sob a torre caída da nossa perdida
 perdida memória.*

Manuel Alegre¹²⁷

Um dos nomes de referência, pelos trabalhos de investigação produzidos em torno das festividades e da relação que estas mantinham com o teatro durante o Renascimento é Jacob Burckhardt. Para esta época existe uma bibliografia considerável que se ocupa de estudar a concepção e execução dos arcos de triunfo, a imitação de alegorias mitológicas e cristãs, as festas populares e outras ocorrências relacionadas com manifestações efémeras da vida da corte.

Pela sua extensão e multiplicidade, o teatro vicentino constitui um acervo incomensurável nas suas potencialidades de leitura que oferece àqueles que o elegeram como objecto da sua investigação. Celebrados em 2002 quinhentos anos após a primeira representação teatral de Gil Vicente – *Visitação*, na câmara da rainha Maria de Castela, muitos foram aqueles que olharam para a *Compilaçam* numa

¹²⁷ Manuel Alegre, “Lição do Arquitecto Manuel da Maia”, in *Obra Poética. Atlântico 1981*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 374.

perspectiva factualista, genológica intertextual ou outra, sem muito embora esgotar a possibilidade de análise de aspectos particulares ou globais da sua obra.

Percorrido todo um árduo percurso na senda de ler e reler Vicente, o título de «clássico» para o nosso Mestre, jamais nos deixou no deslumbramento. Ao invés, num terreno saturadamente palmilhado, de todos os quadrantes e sensibilidades se aventuram, ano após ano, novos críticos e novas perspectivas aparecem: umas coladas aos emblemas comuns e desgastados pelo tempo; outras ajudam a recuperar lentamente os traços fisionómicos que caracterizam o nosso Mestre encostado a duas épocas culturais – nos movimentos ancestrais dos momos ou no drama litúrgico viajamos pela Idade Média e na força do humanismo patenteiam-se os princípios de um Renascimento cada vez mais visível. Estudar Vicente é entrar assim numa época conturbada e de grandes tensões sociais e numa corte de dois reis com matrizes de identidade nem sempre pacíficas; estudar a *Compilaçam* é entrar num espaço atravessado por uma rede muito espessa de combinação de influências sociolinguísticas de proveniências diversas.¹²⁸

Depois de ponderados os aspectos que poderiam ainda merecer a atenção em torno do teatro de Gil Vicente, foi problematizada com mais insistência a hipótese de darmos continuidade à investigação no seguimento do que havia sido já iniciado por Thomas Hart, João Nuno Alçada ou M. Idalina Resina Rodrigues¹²⁹, que

¹²⁸As descobertas trazem-nos conceitos e realidades que foram em certa medida caracterizadores de um tempo, de uma sociedade. «A época de mercancia desenfreou a cobiça, procurando-se um enriquecimento rápido, que o militar plebeu ou a nobreza dos cavaleiros bem aproveitou. Os proventos do grande comércio foram igualmente apetecidos pelos grandes, incluindo naturalmente o rei, mas nenhum deles se assume como mercador, género de vida socialmente desvalorizado. Desvalorização associada ao trabalho manual destinado a sustentar a vida. Uma das formas de lhe fugir era caminhar para junto da corte e dos grandes titulares, colocando-se ao seu serviço, a fim de ganhar honra, na esperança de no futuro granjear proveito e medrar socialmente. Verificam-se, então, profundas transformações nos costumes e mentalidades, desconcertando-se a ordem social, como reflecte o teatro e a literatura do tempo, atentos todos à ânsia de serem de El-Rei, de se colocarem ao serviço da corte, num caminhar do campo para a cidade». Vide António de Almeida, *Memória de Portugal. O milénio Português*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 295.

A propósito do espaço medieval e dos limites do texto, veja-se: Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.

¹²⁹ Os autores referidos têm vários estudos publicados no âmbito destas peças consideradas como *festivas*, dos quais se destacam: Tomas Hart, *Farces and festival plays*, University Oregon Press, 1972; Maria Idalina Resina Rodrigues, *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999; João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

consistia justamente em analisar agora todos os autos considerados tradicionalmente «festivos». Inicialmente pensámos em não alargar o *corpus* definido pelos investigadores referidos e tomá-lo como fechado; posteriormente, e após uma revisão de todas as obras vicentinas, achámos por bem alargar o objecto do nosso estudo a todas as peças pelo fim da sua produção celebrativa, isto é, formariam o *corpus* desta dissertação todos os trabalhos de Gil Vicente que tivessem sido produzidos no âmbito de celebrações cívico-políticas. Procedeu-se, deste modo, a essa selecção e agruparam-se os autos pela finalidade com que foram produzidos, fixando essa lista final próxima daquela que havia sido já feita por Laurence Keats.

Estruturou-se, então, esta dissertação em cinco partes. Em primeiro lugar, analisaram-se os textos da *Compilaçam* que versavam sobre «entradas reais». *Entrada dos Reis*, o primeiro texto em análise, é muito importante neste contexto, porque lega-nos documentos de inegável valor histórico, como são as duas cartas enviadas por dom Manuel, ainda em Almeirim. Esses documentos de natureza parateatral são um registo para a memória, o que demonstra a preocupação do monarca relativamente à recepção que Lisboa faria à sua terceira mulher, a rainha dona Leonor de Áustria, prometida ao filho João. É neste contexto que Gil Vicente aparece como o alto designatário de transformar a cidade num palco festivo.¹³⁰

Neste núcleo ligado às *entradas reais*, *Nau* e *Divisa* constituem marcos fundamentais no sentido de conferir memória àquilo que é momentâneo, de eternizar a passagem do rei. Em *Nau* assistimos à entrada de D. João e de D. Catarina de Áustria em Lisboa, depois de longa ausência motivada pela peste que tinha assolado a capital. Porém, pouco tempo permaneceram os reis no Paço da

¹³⁰ Rita Costa Gomes considera este tipo de manifestação festiva como *ritos ocasionais*: «as entradas tem um interesse muito particular, constituindo um ritual que atesta desde de épocas muito recuadas, uma vez muitas das suas formas remontam à sociedade da tarda Antiguidade, desenvolvendo-se em especial na Baixa Idade Média enquanto cerimónia ligada à itinerância dos reis. Vide: *in A corte dos reis de Portugal no final da idade média*, Linda-a-Velha, 1995, Difel, p. 317-20.

A mesma autora refere que «o ritual, neste último aspecto, pela sucessão das ocasiões de vivência colectiva, um elemento ordenador de um quadro temporal onde se desenvolvem essas formas de vida cortesãs. *Ibidem*, p. 295.

Por seu lado, Diogo Ramada Curto situa as representações festivas da corte na perspectiva que desenvolvemos atrás: «em esquema, pode dizer-se que o corpo do rei está cercado por uma corte e, por sua vez, por uma sociedade, em que se objectiva em representações festivas». Cf. *A memória da Nação*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1991, p. 218.

Ribeira; em Outubro de 1527, novo recrudescimento da peste obriga uma vez mais a corte a procurar ambientes mais saudáveis nas margens do Mondego.

Os casamentos reais, bem como a partida de uma infanta da casa real constituem motivos extraordinários de celebração. Neste segundo capítulo começamos por analisar um texto de Garcia de Resende, que testemunha os acontecimentos festivos ocorridos nesse ano de 1521, quando a infanta Isabel se prepara para rumar até Nice. Neste auto, *Cortes de Júpiter*, assistimos essencialmente a um grande cortejo processional, no qual participa toda a corte, transfigurada pelo olhar cómico-satírico de G. Vicente; a da figura de D. Manuel, transformado em Júpiter, reflecte uma clara alusão ao sentido imperialista preconizado por este rei. *D. Duardos* e *Templo de Apolo*¹³¹ são dois autos que tratam sobre um mesmo facto – a partida da infanta Isabel para Sevilha. O consórcio real foi projectado dentro de uma ideologia reinante antiga de tentar transformar a Península Ibérica num bloco político e o casamento da infanta Isabel com o imperador Carlos V traduz, desta forma, essa vontade secular de estreitar laços entre as duas coroas peninsulares. Estas duas peças de Vicente celebram, «por palavras de presente» a confirmação desse negociado enlace. *Dom Duardos*, representado presumivelmente em Novembro de 1525 tem sido muitas vezes considerado, por muitos críticos, como um dos mais belos poemas dramáticos da nossa tradição literária ibérica. De facto, este auto, tem logo a particularidade de ter apenso a si mesmo um texto doutrinário de grande relevância, pois condicionará toda a produção dramática dali para diante por uma inflexão estética assumida, como foi notado no decurso deste trabalho. Além disso, a transformação notável da saga de *Primaléon* faz desta peça um trabalho invulgar de transformação da matéria novelesca no desenvolvimento do topos «al amor y la fortuna / no ay defensión ninguna». *Templo de Apolo*, representada dois meses

¹³¹ Entre Novembro e Janeiro de 1526 representaram-se duas peças de Gil Vicente, primeiro, a tragicomédia de *Dom Duardos*, depois, antes da partida da imperatriz, o *Templo de Apolo*.

Foi realizado um estudo que coloca em paralelo a obra vicentina e a vida da imperatriz. Cf. Agostinho Ferreira Gambetta, “D. Isabel de Portugal. História Maravilhosa da Imperatriz 1503-1539 (1500-1548)” *Anais da Academia Portuguesa da História*, 2ª série, vol. 21, Lisboa, 1972, pp. 393-461.

Para além do clássico importante contributo de Anselmo Braamcamp Freire, *Ida da Imperatriz D. Isabel para Castela*, Coimbra, 1920, pp. 11-12, é preciso o estudo de Isabel Drumond Braga, *Um espaço, duas monarquias. (Interrelações na Península Ibérica no tempo de Carlos V)*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos – Universidade Nova de Lisboa / Hugin editores, 2001. pp. 47-57.

depois, nasce do mesmo móbil, embora assente numa dinâmica teatral mais centrada no divertimento do desfile dos pares míticos.

«A festa do nascimento na corte» foi dedicada à análise das peças construídas e representadas para a celebração dos nascimentos dos filhos de rei de que se ocupa o terceiro capítulo. O carácter mais celebrativo da corte de D. João III e de D. Catarina de Áustria parece estar bem espelhado na importância que assume a celebração do nascimento pelos autos feitos neste reinado e no de D. Manuel. Como se pode constatar facilmente, é sintomático que um só auto dos cinco seleccionados, *Visitação*, tenha integrado o *corpus* selectivo desta dissertação feito no reinado manuelino; por outro lado, os restantes quatro autos foram produzidos durante o período joanino. Se o primeiro auto da dramaturgia vicentina teve um carácter experimental e fortemente contaminado pelo estro dos salmantinos, desenvolvido a partir da matriz regeneradora do presépio de Belém, os autos produzidos na década de vinte e de trinta ordenam-se por paradigmas estéticos, socioculturais e políticos diferentes daqueles que enformaram as primeiras produções do teatro vicentino. Sobre *Estrela* poder-se-ia dizer que é a prova de maturidade em relação ao princípio: lá se encontram as manifestações naturais de esfuziante alegria, mas logo esta se converte em danças, sortes e amores pastoris, ora encontrados ora desconhecidos. Depois *Inverno*, celebrando o nascimento da princesa Isabel, cai na reflexão acerca da efemeridade da vida e das lamentações de um passado cada vez mais longínquo. É, porém, sobre os auspícios de Cupido que uma nova fase se deve reiniciar. Por sua vez, *Lusitânia* celebra simultaneamente o nascimento do infante D. Manuel e o regresso da corte a Lisboa, uma vez mais fugida à peste. Distanciou-se do divertimento e faz uma prospecção pelos tempos imemoriais em busca das origens da terra Lusitânia. A última peça analisada neste capítulo foi *Romagem*. Este auto pode ser considerado como um verdadeiro grito de reprovação em relação ao *status mundi* que Gil Vicente constata. De facto neste auto o movimento interminável dos supliciados romeiros exprime um pessimismo na oposição do paço ao povo, numa expressão prenunciadora do estado da nação e do império.

O capítulo quatro foi dedicado àquelas peças que tinham como objectivo capital o encómio ao rei ou às suas políticas, designadamente através de panegíricos e às peças construídas com o propósito do divertimento palaciano. *Exortação da Guerra* e *Auto da Fama* são duas peças representadas no período manuelino e para além de utilizarem um discurso marcadamente num registo encomiástico ao rei e às suas políticas são peças que estão ao serviço de uma ideologia de cruzada, uma verdadeira *Militia Christi*, estando assim o teatro de Vicente a amplificar o que se designou por «ideário régio». Dentro deste capítulo forma integradas *Rubena*, *Fadas* e *Ciganas*. Embora incluídas neste terceiro capítulo, de facto todas elas estão situadas entre o panegírico e o divertimento palaciano. *Rubena* é uma comédia que conta a fala da história romanesca de Cismena; *Fadas* desenvolve-se a partir de um discurso encomiástico aos reis e desenvolve-se num quadro de representação recreativa da corte. A última peça do capítulo e que fecha a produção dramática de Vicente é *Floresta de Enganos*. Esta é uma peça compósita, estruturada em enganos amorosos, e tem como mensagem substantiva oferecer à corte esperança na regeneração espiritual e na recondução do *status mundi* ao equilíbrio e à harmonia.

No quinto capítulo procurou-se sistematizar as linhas de força que individualizam o trabalho de corte produzido por Gil Vicente ao serviço do rei D. Manuel e do rei D. João III, a partir do *Romance à morte d'el rei D. Manuel* e a *Aclamação de D. João III*. Depois de se abordarem algumas questões que se julgaram pertinentes para o enquadramento do tema, como os trabalhos já iniciados por P. Teyssier e outros, concluímos que no período manuelino há uma pré-disposição latente do teatro vicentino de se afirmar como poderoso veículo de difusão dos secretos intentos imperialistas do monarca; além disso, numa corte muitas vezes dividida quanto ao rumo a seguir em termos de política externa, o teatro funcionaria como um meio extraordinário na unificação de opiniões¹³². Estamos certos de que

¹³² Nesta perspectiva devem ser apreciados alguns dos autos que integram este *corpus*, porque a ideia imperialista aparece com especial enfoque no período manuelino, e para isso temos que nos circunstanciar: Diogo Lopes, na sua expedição de 1520 ao mar Vermelho, contactou pela primeira vez directamente com autoridades etíopes, despachando para a corte de Preste uma embaixada chefiada por D. Rodrigo de Lima. Quando estas novas chegaram ao reino, D. Manuel, exultante, fez imprimir em Lisboa o primeiro documento impresso em português sobre a expansão, a «Carta das novas que vieram a el-rei nosso senhor do descobrimento de Preste João»; nela apelava para a opinião pública, anunciando

estas conclusões são retiradas a partir de uma leitura genológica específica, sem uma perspectiva de conjunto relativamente à *Compilaçam*. Por outro lado, cremos que no período joanino e tendo em conta as peças consideradas, nota-se uma viragem laicizante, denotando que a maioria dos textos produzidos por Vicente são encenações espectaculares de uma corte que precisa cada vez mais de se recriar; paralelamente, o autor desenvolve um tipo de discurso fortemente satírico para com aqueles que infringem as normas de convivialidade, mas que também que colocam em causa valores considerados fundacionais. Encontrámos, assim, nesta segunda fase um Gil Vicente a tentar reencontrar o equilíbrio e harmonia que outrora existira na corte.

Qual de nós vem mais cansada

Nesta cansada jornada

Qual de nós vem mais cansada?

[...]

Nosso mar é fortuoso

Nosso viver lacrimoso

E o chegar reguroso

Ao cabo desta jornada.

Qual de nós vem mais cansada

Nesta cansada jornada?

in Fadas

que estavam, enfim, reunidas as condições para retomar Jerusalém. Seis meses depois, porém, D. Manuel falecia e o projecto era definitivamente abandonado». In *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, (Dir. Luís de Albuquerque) Lisboa, vol. II, Caminho, 1994, p. 679.

b i b l i o g r a f i a

Obras de Gil Vicente (Direcção científica de José Camões), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002-2003 (5 vols).

Tragicomédia de Dom Duardos. Edición de Armando López Castro. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.

CD – ROM, *Gil Vicente. Todas as Obras*. (Ed. de José Camões) Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001.

CD – ROM, *Obras Integrais de Gil Vicente*, Projecto Vercial, 2003.

www.ipn.pt/literatura/obras.htm

Alçada, João Nuno, *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.

id., “Para um novo significado da presença de *Todo Mundo e Ninguém* no *Auto da Lusitânia*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa-Paris, 1985.

Por ser cousa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

Alegre, Manuel, “Lição do Arquitecto Manuel da Maia”, in *Obra Poética. Atlântico 1981*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 374.

Almeida, António de, *Memória de Portugal. O milénio Português*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

Almeida, Isabel, “Duardos”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1991.

Alves, Ana Maria, *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d.;

id., *Iconologia do Poder Real no período manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, I.N.-C.M, 1985.

Amaral, Diogo Freitas do, *D. Manuel e a construção do Estado Novo em Portugal*. Coimbra, Edições Tenacitas, 2003.

- Amaral, Maria João, “Rubena” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1991.
- Andrada, Francisco de, *Crónica de D. João III*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto, Lello & Irmão, 1976.
- Aragão, Ludmila, *A produção dos sentidos como reprodução n'a Demanda do Santo Graal*. Coimbra, Editora Pé de Página, Col. Campo Literário, 2002.
- Araújo, Renata de, *Lisboa. A Cidade e o Espectáculo na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- Beau, Albin Eduard “A música na obra de Gil Vicente”, Coimbra, edições Biblos, 1939, separata de *Biblos*, XIV (1938), pp. 329-355. *Antologia de música para o teatro de Gil Vicente. Vilancetes, cantigas, romances e danças*, Lisboa, Editorial Estar/Centro de História de Arte da Universidade de Évora, 2002.
- Bergson, Henri, *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*, trad. Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- Bernardes, José Augusto Cardoso, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1996.
- id.*, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, (Dir. de Carlos Reis), Lisboa, Humanismo e Renascimento, vol. II, Editorial Verbo, 1999.
- id.*, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- Bloom, Harold, *Cânone Ocidental, os livros e a escola das idades*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates, 1997, p. 33.
- Braga, Isabel Mendes Drumond, *Um espaço, duas monarquias. (Interrelações na Península Ibérica no tempo de Carlos V)*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos – Universidade Nova de Lisboa / Hugin editores, 2001.
- Braga, Paulo Drumond, *D. João III*, Lisboa, Hugin, 2002.

Brandi, Carlos, *Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial*, Madrid, Editora Nacional, 1943.

Brilhante, Maria João, “Floresta” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1992.

Calafate, Pedro, “Frei Álvaro Pais” in *História do Pensamento Filosófico Português*, (Dir. Pedro Calafate), vol. I, Idade Média, Lisboa, Ed. Caminho, 1999.

Calderón, Manuel Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá (Poetria Nova, 3), 1996.

Camões, José, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1993.

Castro, Aníbal Pinto, “A comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra”, in *Ensaios Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coord. Científica de Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003.

Coulet, Noël, “De l’intégration à l’exclusion: la place des juifs dans les cérémonies d’entrée solennelle au Moyen-Âge” in *Annales*, 1979, Juillet-Août. N.º 4 pp. 672-683.

Cruz, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Lisboa, Verbo, s/d.

Cruz, Maria Augusta Lima *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, (Dir. Luís de Albuquerque) Lisboa, vol. II, Caminho, 1994.

id., “Os Heróis do Mar na época dos Descobrimentos, *Memórias da Academia de Marinha*, Lisboa, 1996.

id., “Os cronistas do Império – da gesta das armas aos heróis do mar”, *Outro Mundo Novo Vimos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses / Edições Inapa, 2001.

Cuadro, Fernando Moreno *Exaltación Imperial de Filipe III en las decoraciones efímeras portuguesas de 1619, em anexo de Traça y Baza*, Universidade Literária, Valencia, 1985

Curto, Diogo Ramada, *A memória da Nação*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1991.

Delgado, Isabel Lopes, “Vicente e Lusitânia. Memória reencontrada”, in *Ensaios Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coord. Científica Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003.

Derrida, J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

Dias, Aida, “A sombra dos grandes”, in *Revista de Filologia Românica*, vol. II, 1984.

Dias, Pedro, *Escultura e escultores do Norte da Europa e Portugal* – Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses, Lisboa, Ministério da Cultura, 1997.

Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.

Dull, Olga Anna *Follie et Théorique dans la Sotie*, Genève, Droz, 1994.

Duvignaud, Jean, *Fêtes et Civilisations*, Genève, Libraire Weber, 1973.

Elias, Norbert, *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves, Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

Esteves, Elisa, “Gil Vicente, 1536: Floresta de Enganos”, in *Ensaios Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coord. Científica de Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003.

Faria, Maria do Céu Novais *Quatro prosadores do séc. XVI*. Porto, Livraria Simões Lopes, 1950.

Ferreira, Agostinho Gambetta, “D. Isabel de Portugal. História Maravilhosa da Imperatriz 1503-1539 (1500-1548)” *Anais da Academia Portuguesa da História*, 2ª série, vol. 21, Lisboa, 1972.

Ferreira, José Alberto, “Guar-te de rascão, ou da fantasia de Inês”, in *Ensaios Vicentinos. Gil Vicente. A Escola da Noite*. (Coord. Científica Cardoso Bernardes), Coimbra, Ed. A Escola da Noite, 2003.

Firmino, Cristina, “Templo”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1989.

Fonseca, Antunes “Entrada dos Reis”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1992.

Freire, Anselmo Braamcamp, *Vida e Obras de Gil Vicente, “Trovador, mestre da Balança”*, 2ª ed. Lisboa, Revista Ocidente, 1944.

id., *Ida da Imperatriz D. Isabel para Castela*, Coimbra, 1920.

id. *Vida e Obras de Gil Vicente. Trovador e Mestre da Balança*, Lisboa, Revista do Ocidente, 2ª edição, 1949.

Gaffiot, F., *Dictionnaire Latin Français*, Edição n.º 41, Paris, Livraria Hachette, 1986, pp. 1605-1606).

Gillet, Joseph, *Propallia and other works of Bartolomé de Torres Nabarro* edited by...Pennsylvania, vol. 3.

Góis, Damião de, *Crónica do felicíssimo rei Dom Manuel*, ed. de J. M. Teixeira de Carvalho e David Lopes, vol. 4, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

Gomes, Rita Costa, *A corte dos reis de Portugal no final da idade média*, Linda-a-Velha, Difel, 1995.

Gusmão, Manuel de, “Da Literatura Enquanto construção Histórica”, in *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002.

Hart, Thomas R., *Gil Vicente, Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975;

id., *Gil Vicente, Farses and Festival Plays*, ed. Thomas Hart, University of Oregon, 1972.

Heers, Jacques, *Fêtes des Fous et Carnavals*, Paris, Faynard. 1983.

Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.

Infantes, Víctor, “Notas sobre una edición desconocida de la tragicomédia de Don Duardos (Sevilla, Bartolomé Pérez, 1530)”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVII, 1982.

Keats, Laurence, *O teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Terra Nostra, Editorial Teorema, 1988.

Konigson, Elie *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

Kristeva, Julia, *Révolution du langage poétique*, Paris, Ed. Seuil.

Lanciani, Giulia, e Tavani, Giuseppe, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.

Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literária*, 3ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Le Goff, Jacques, “La malediction du travailleur”, in *Les Collections du Nouvel Observateur*, nº19.

Lopes, Óscar, «O sem sentido em Gil Vicente», *Ler e Depois*, Porto, Inova, 1970.

López-Castro, Armando, “Gil Vicente y su actitud ante la muerte”, in *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999.

id., *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, León, Universidad de León, 2000.

Lourenço, Eduardo, *Destroços. O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaíos*, Lisboa, Gradiva, 2004.

Markl, Dagoberto, “Artes Decorativas”, in *Renascimento*, vol. 6, História da Arte em Portugal, Lisboa, Alfa, 1986.

Marques, Oliveira, *Nova História*, (Coord. de João José Alves Dias), vol. V, Presença, Lisboa, 1998.

Mateus, Osório, “Estrela” in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1990.

Id., “Livro das Obras”. *Vicente*, Lisboa Quimera, 1993.

Id., «Ou como do vivo a ua imagem», in *De teatro e outras escritas*, Lisboa, Quimera, Lisboa, 2002.

id., *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1988-1993.

Mattoso, José. *História de Portugal*, (Coordenação de Joaquim Romero de Magalhães), Lisboa, Círculo de Leitores/Estampa, vol. III, 1993.

Massip, Francesc *El Teatro Medieval. Voz de la divinidad cuerpo de bistrión*. Barcelona, Montesinos / Biblioteca de Divulgación Temática, 1992, p. 72,

Mazouer, Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.

Mendes, Margarida Vieira, “Gil Vicente *speculum principis*”, in *Revista da Faculdade de Letras*, (5ª Série, 13-14), Lisboa, 1990.

Miguel, António Dias, “Gil Vicente... mestre de retórica... das representações”, in *Humanitas*, XXXVII-XXXVIII, Coimbra, 1985-6.

Nascimento, Aires A., (ed.) *Princesas de Portugal. Contratos Matrimoniais dos séculos XV e XVI*, Lisboa, Edições Cosmos, 1992.

Neves, Leonor Curado, “Agravados” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1991.

Oleza, Juan, «La corte: el amor, el teatro y la guerra», in *Edad de Oro*, V, 1986.

Osório, Jorge A., “A Compilação de 1562 e a «fase» manuelina de Gil Vicente” in *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*. Porto, XIX, 2002.

Palla, Maria José, *A palavra e a imagem. Ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quincentista*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 16.

id., *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Ediciones Sociales, 1980.

Pereira, Paulo, *A obra silvestre e a Esfera do Rei*. Coimbra, Instituto de História da Arte, 1990.

id., “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo” in *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores.

Pimenta, Alfredo, *D. João III*. Biblioteca de Revisão Histórica, Estudos Históricos, Porto, Livraria Tavares Martins, 1939.

Piñero Ramírez Pedro M., y C. Wentzlaff-Eggebert, (eds.) “El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: «Urbis encomium»”, Pedro M. Piñero Ramírez in *Sevilla en el Imperio de Carlos V: Encrucijada entre dos mundos y dos épocas. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia (23-25 de Junio de 1988)*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Colonia, 1991.

Post, Houwens, «As Obras de Gil Vicente como elo de transição entre o Drama Medieval e o Teatro do Renascimento», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 101-125.

Pratt, Oscar, Gil Vicente, *Notas e Comentários*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editoras, 1970.

Reckert, Stephen, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983.

Resende, Garcia de, «Hida da Infanta D. Beatriz para Sabóia», in *Crónica de D. João II*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Révah, I. S., «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, (1) 1950.

in., «La ‘comédia’ dans la oeuvre de Gil Vicente» in *Études Portugaises*, Paris, F. Calouste Gulbenkian, 1975.

Rodrigues, Maria Idalina Resina, “Dos salmantinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal”, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa, Edições Cosmos, vol. I, 1991,

id., “Nao d’Amores”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Difel, Lisboa, 1991.

id., *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999.

Roso Díaz, José, in *Gil Vicente clásico luso-español*. (Coord. M. Fernández Garcia e Andrés J. López) Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004.

Sales, João Nuno, “Frágua”, in *Vicente*, Lisboa, Quimera, 1991, p. 14 e ss.

Sánchez, Mónica Gómez-Salvago, *Fastos de una Boda Real en la Sevilla del Quinientos (Estudios e Documentos)*, Sevilla, Universidade de Sevilla, 1988.

Saraiva, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981.

Scullard, H. H., *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, London, Thames and Hudson 1981.

Senos, Nuno, *O Paço da Ribeira (1501-1581)*. Lisboa, Notícias Editorial, 2002.

- Serani, Ugo, “Gil Vicente ou la commedia dell’Arte au Service de da Court” in «Théâtre de Cour, Théâtre e Ville, Théâtre de Rue», *Actes du Colloque International*. Lille, Edition du Conseil Scientifique de L’Université Charles de Gaulle –1998.
- id.*, *L’imagine allo specchio. Il teatro di corte di Gil Vicente*, Roma, Bagatto Libri, 2000.
- Serôdio, Cristina, “Fama” in *Vicente*. Lisboa, Quimera, 1991.
- Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal [1495-1580]* vol. III, 2ª ed. Lisboa, Verbo, 1980.
- Sousa, Ivo Carneiro de, A rainha D. Leonor (1458-1525). *Poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002.
- Stathatos, Constantine Christopher, *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, London, Grant Cutler Limited, 1980;
- A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)*, with a supplement for 1840-1975, Bethelam: Leigh University Press London Associated Press, 1997;
- A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.
- Stegagno-Picchio, Luciana “Per una edizione critica dei testi di Gil Vicente” in *Ricerche sul teatro portoghese*. Roma, Edizione dell’ Ateneo, 1969
- id.*, “Na esteira dos deuses do mar. O thíasos marinho em Gil Vicente, Camões e Gonzaga”, in *Studies in Portuguese Literature and History in Honor of Luís de Sousa Rebelo*, edited by Helder Macedo, London, Tamesis Books Limited, 1992.
- Strong, Roy, *Arte e Potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milan, Il Saggiatore, 1987.
- id.*, *História da cultura em Portugal*, (vol. II), Lisboa, Gradiva, 2000.
- id.*, *Gil Vicente, reflexo da crise. História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Gradiva, 2000.
- Teyssier, Paul, *Gil Vicente. O autor e a obra*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- Thomas, Brook, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1991.

Thomaz, Luís Filipe F. R., “L’idée impériale manueline”, in *La découverte le Portugal et l’Europe. Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990, p. 44 e 47.

Tobar, María Luisa, “Los disfrazados de mujer de la *Floresta de engaños* de Gil Vicente”, in *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, 1995.

Tovar Iglesias, Soledad, “Huellas del *Officiorum Pastorum* en el teatro castellano de Gil Vicente”, in *Gil Vicente clásico luso-español*. (Coord. M. Fernández Garcia e Andrés J. López) Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004.

Ulysse, Georges, *Théâtre et société au Cinquecento*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, (2ª ed.) 1934.

id., *Notas Vicentinas*, Lisboa, Revista Ocidente, 1949;

Verdelho, Evelina, *Livros das Obras*, ed. Crítica de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

Zimic, Stanislav, “Nuevas consideraciones sobre el *Auto da Lusitânia*”, in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Madrid, vol.III, tomo 2. Castalia, 1988.

Zumthor, Paul, *La Masque et la Lumière. La Poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.