

Gil Vicente

Aderência do Paço

...da Arcádia ao Paço



História da Europa – 30



1525



Noémio Ramos
2017

Gil Vicente, Aderência do Paço

Título *Gil Vicente, Aderência do Paço*
Sub-títulos *...da Arcádia ao Paço*
História da Europa – 30

Autor Noémio Ramos

Desenho e Capa Noémio Ramos
Revisão do texto Maria João Ramos
Editor Noémio Ramos
Localidade Faro
Data Julho de 2017

BNP

Depósito Legal **428833/17**

(c) Projecto, Estudos, Investigação, Produção e Interpretação
de Noémio Ramos.

- Todos os direitos reservados.

Gil Vicente, Aderência do Paço

...da Arcádia ao Paço

História da Europa – 30

Autor e Editor

Noémio Ramos

1ª Edição

prt 12 exemplares

formato digital: .swf

Faro, Julho de 2017

www.gilvicente.eu

Índice

INTRODUÇÃO	9
QUESTÕES PRÉVIAS	17
• FIGURAÇÃO DA <i>REVOLTA TOLEDANA</i>	17
• SOBRE O MYTHOS DA <i>TRAGÉDIA DOM DUARDOS</i>	18
• SOBRE O MYTHOS DE <i>INÊS PEREIRA</i>	22
• UM NOVO PASTORIL	25
• GIL VICENTE E SÁ DE MIRANDA	25
• SÁ DE MIRANDA E O <i>CLASSICISMO</i>	27
• SOBRE O TEATRO <i>PASTORIL</i> DE GIL VICENTE	37
SOBRE <i>ADERÊNCIA DO PAÇO</i>	47
• (<i>AUTO DE FLORISBEL</i>)	47
• FIGURAS DE <i>ADERÊNCIA DO PAÇO</i>	48
• FLORISBEL E O AMO, O RATINHO JOÃO	55
• PERINDO, LAURÉLIA E SARZEDO	59
• NATÁLIA E FISMONTE	61
• BERNARDIM RIBEIRO, <i>SAUDADES</i>	62
► UM RESUMO DO ENREDO	76
• ENTRADAS E RECEPÇÃO DAS PERSONAGENS	77
► UNIVERSO BUCÓLICO	79
• O UNIVERSO PASTORIL PORTUGUÊS	80
• ESQUEMA ESTRUTURAL DE <i>ADERÊNCIA DO PAÇO</i>	82
• A FIGURA DO RATINHO JOÃO, O AMO	84
• OS CASAMENTOS E O AMOR DE LAURÉLIA	87
► SOBRE O TEXTO DA INCM	92
• INCONGRUÊNCIAS E INCORRECÇÕES	92
AUTO DA <i>ADERÊNCIA DO PAÇO</i>	99
ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO	145

Introdução

Insistindo mais uma vez, queremos reafirmar que as investigações a que nos propusemos, e vamos realizando, incidem unicamente sobre as obras de Teatro, mais concretamente, sobre os textos das obras de Gil Vicente considerados como registo do *drama* ou *acção dramática*. O nosso objecto de investigação são as *obras de arte dramática*, lidas como qualquer obra de Arte, no objecto que as constitui, no seu registo perene, considerando os textos das obras como documentos produzidos na época a que respeitam – documentos tanto históricos quanto culturais – em estudos que se concretizam por uma análise apurada e exaustiva de cada uma das peças, realizada com os únicos meios que a sociedade portuguesa (Portugal) nos permite dispor – unicamente de nós próprios, com os limitados conhecimentos que alcançámos por nossa conta própria – uma análise tão completa quanto nos foi possível em cada momento do processo. Porém, o todo de cada peça com a recriação de um espectáculo, considerando a maioria dos seus componentes, a partir do projecto experimental da encenação, permanece por fazer porque não dispomos de acesso a quaisquer outros meios.

Apesar das falhadas tentativas, mantém-se contudo a expectativa de encontrar em Portugal entidades responsáveis pela Investigação, Ensino Superior e pela Cultura portuguesa, dirigidas com capacidade de decisão e competência, geridas por decisores capazes de compreender a obra de Gil Vicente, que os conduza a estabelecer uma estratégia de união de esforços no sentido de definir e encontrar um mínimo de meios necessários ao desenvolvimento dos estudos práticos (e investigação operacional) que referimos. Para trás ficaram os impedimentos para um avanço mais alargado do nosso trabalho, antes, interpôs-se o *status quo*, manifesto no silêncio dos responsáveis pela Cultura e pela investigação científica e cultural, todavia persiste ainda entre as elites culturais, e as academias, o delírio e a contemplação umbilical, a produção teórica de aviário, germinada após selecção e apuramento dos espécimes em feiras temáticas e especializadas, onde cada exemplar seleccionado se apresenta com a sua comunicação normalizada pelo uniforme esterilizado comum aos viveiros de artigos. Assim se conserva e insiste na acumulação de entulho, mantendo-se o engano em prol da manutenção da imbecilidade do público, impondo-o ao povo e nos meios internacionais, com todo o apoio oficial, moral e financeiro do Estado, a par da divulgação acéfala das

instituições oficiais responsáveis pela divulgação da cultura portuguesa, da comunicação social, a dita especializada ou a de referência, num proceder jactante, bem patente pelo que podemos observar, no bajular da actuação dos meios artísticos dedicados às ditas manifestações de arte e de teatro, pelas mais simplistas representações que prosseguem com as já aberrantes conclusões ou sobranceiras opiniões da *crítica tradicional*.¹

Em particular, o nosso trabalho realiza-se pela leitura do texto das peças em si mesmas, captando a *acção dramática*, o *sentido e significados* primeiros (tanto quanto possível, pelo *original* de Gil Vicente²), identificando a *estrutura da trama* e a *arquitectura* dos episódios, mas também, reconstituindo o *universo do drama*³ (exceptuando a música e muitas das letras das cantigas de que não há registo conhecido) no seu *espaço dramático*, em quase todos os seus componentes (quase sempre implícitos) detectados no texto de cada peça. Porém, sem outros recursos, apenas fundamentados pelos *textos dramáticos* do autor, tendo por princípio cautelar que tais textos, como documentos que são, reflectem dados históricos e sociais, culturais e até literários, uma vez que usam a linguagem e o discurso vivo e escrito, e, tendo presente em consciência que *a obra de Arte é mais filosófica que a História*, realizamos as nossas análises a partir da obra perene da Arte do Teatro, registada naqueles textos impressos.

Então, após realizada a análise e em sua consequência, completando o resultado das leituras com a concepção e recriação imaginária de encenações previsíveis na época e na actualidade, sempre tentando seguir o autor pelas suas obras, onde em geral constatámos que ele assume as regras e preceitos de Aristóteles, as quais se podem ler na *Poética*, exactamente sobre a actividade do dramaturgo em confronto com a realidade do seu tempo: *o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação [figuração] e imita [figura] acções. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso (...) e é nessa medida que ele é o seu poeta*.⁴ [O poeta daquele seu tempo]. Depois, prosseguin-

1 - Usamos a expressão *crítica tradicional* no sentido dado por Thomas Earle em «Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda», Floema, Ano II, n.4, 2006.

2 - Pois a análise de cada peça realiza-se pelas *vivências* (possíveis) de Gil Vicente, pesquizando no mais exacto *momento* de criação da obra no espaço-tempo de vida do autor, no seu tempo e no lugar que ocupa, pelos seus *universos culturais*, meio social, político e cultural.

3 - O *universo do drama*, entendido no sentido de todos os seus componentes, textual, linguístico (incluindo os silêncios, a agitação e giros, o gestual, o expressivo e emotivo em geral), plástico, cinético, visual, sonoro, musical, coreográfico, etc..

4 - Aristóteles, *Poética*, tradução de Ana Maria Valente. Ed. Gulbenkian, 2004, p.55.

do ainda com Aristóteles, pelo *reconhecimento* no *enredo*, sendo este entendido como *mimesis* – *figuração de factos reais* numa criação (invenção) que *reflecte* as acções humanas sobre aquela mesma realidade – assim proporcionando o *reconhecimento* no *enredo* dos factos cimentados no *mythos*: *O melhor de todos os reconhecimentos é o que decorre dos próprios acontecimentos...*, e logo lembrando: *Devem estruturar-se os enredos (...), pondo-os, o mais possível, diante dos olhos. Assim, vendo-os com toda a clareza, como se estivesse perante os próprios factos o poeta poderá descobrir o que é apropriado e não deixará escapar nenhuma contradição.*⁵ Porém, Gil Vicente não se limita à leitura da *Poética*.

Portanto, evitando equívocos, devemos reafirmar que, mais uma vez, não estamos realizando investigação histórica, nem historiografia ou interpretação da história, não é esse o *objecto* do trabalho, apenas usamos os *dados históricos* disponibilizados por cronistas e historiadores – *apenas dados* (documentos, descrições de factos sucedidos, etc.) – que são de *domínio geral e público*, isto é, que foram (há tempo, o bastante ou recente) fruto de um trabalho científico sobre o sucedido até 1536 nos percursos sociais e humanos na História, Sociedade e Cultura, *dados* que envolvem a época em causa, *dados* que usamos, em geral, sem as interpretações de autores terceiros ou mesmo daqueles que investigaram, desencantaram ou divulgaram *tais dados*. Nesta perspectiva não há que fazer referências ou citações a respeito, senão nos raros e atendidos casos onde apresentamos pormenores muito específicos ou em geral algo comumente menos conhecido.

As *interpretações* (de *factos* e outros *dados*...) da História da Europa que, nos textos produzidos sobre as análises das obras dramáticas, temos vindo a apresentar, na verdade não são propriamente “*nossas*”, pois tais *interpretações* da História foram elaboradas de modo figurativo, construídas e expostas por Gil Vicente nas suas peças de teatro, pelo que o nosso trabalho apenas reconstrói uma *representação* delas, apresentando-as como suporte ou fundamento de cada peça, em geral e em cada caso, criando um *objecto traduzido*, resultante da *nossa* leitura analítica de cada obra dramática, e, portanto, estas leituras em relação à História devem ser consideradas *objectos substitutos*, traduções das *interpretações* (daqueles factos da História da Europa) concretizadas pelo autor das peças, no momento da sua produção, na sua própria época, nos momentos históricos em causa, como frutos emergentes do meio social, político e cultural em que se integra. Tais *objectos substi-*

5 - Obra citada, p.72.

tutos das interpretações da História (nas produções de Gil Vicente), por nós reproduzidos a partir da análise do texto e da acção dramática de cada peça, constituem de alguma forma uma representação do *mythos* no *enredo* – sublinhe-se, uma leitura do *mythos* criado pelo autor – constituindo-se como uma parte importante da *nossa leitura e interpretação* de cada peça em causa, e que, pela totalidade das peças analisadas, no contexto do *estado da arte* sobre o *objecto* em causa e da nossa investigação em Arte, conduz à *interpretação* mais fidedigna – no momento podemos-lo afirmar de modo imperativo – de cada uma das peças e da obra do Autor. Porém, também sabemos, o que é por demais evidente, que outros estudiosos virão a estabelecer mais avançadas e fidedignas análises, e até outras interpretações de carácter histórico cultural e filosófico, das obras de Gil Vicente.

Sabemos hoje, pelo estado actual da investigação, que as obras do autor se desenvolvem em *mythologias* (suporte na realidade histórica), criando *universos figurativos* enriquecidos pela metáfora, ironia, alegoria, etc., construindo-se no subtexto sobre outros subtextos de outras peças. Pois, nem por isso deixamos de afirmar que o nosso trabalho não trata propriamente de literatura, nem lhe deve ser comparável, nem o pretendemos como compatível com a análise literária, nem filológica. No entanto, não nos abstermos de nos pronunciar sobre qualquer obra de arte, incluindo a literatura como obra de arte. Nesta perspectiva nunca considerámos, nem nos propomos realizar qualquer análise literária das *obras dramáticas* de Gil Vicente, senão num ou noutro pormenor, com certeza *naïf* ou embebida de muitos erros, com o sentido de esclarecer a nossa leitura de algum segmento (um curto trecho) de uma qualquer peça, de teatro ou não.

Acreditamos que há que desfazer todos os equívocos criados, acumulados e até forçados por sedimentação infligida pelas Academias, em quase dois séculos de estudo das obras dramáticas de Gil Vicente. Entre muitos outros, os equívocos mais gritantes situam-se num suposto carácter medieval (das obras e do carácter do seu autor), numa alegada expressão de doutrina religiosa nas suas peças, que da parte do autor não se verifica,⁶ e numa suposta, ou melhor, num pressuposto e imposto nível de formação cultural do autor das obras, como também nas influências formais e estruturais do seu teatro e dos seus poemas, mas sobretudo no carácter não filosófico, conse-

6 - Nem o autor foi nem serviu qualquer instituição religiosa, pelo que se conhece esteve sempre ao serviço da Corte portuguesa, foi mestre de cerimónias, mestre de retórica das representações (apresentações na Corte). O sentido e significados das suas peças estão ao serviço do reino, pelo seu mais profundo sentido crítico.

quência da fraca captação da filosofia e erudição do autor. Tais pressupostos têm contribuído para uma avaliação *paternalista* das obras do autor, quando a *crítica tradicional* se assumiu com uma visão superior aqueles *objectos* que imaginou ter analisado e compreendido, na leitura que fez dos textos das obras, captando apenas algumas das suas formas aparentes. Também constatamos que tais equívocos estão demasiado sedimentados nas academias, e consequentemente na cultura, impedindo a qualquer pessoa (incauta ou mesmo prevenida) uma leitura clara e isenta das obras de Gil Vicente.

Todavia, a verdade é que foram as Academias que criaram todos esses equívocos, pelo que a elas competirá o seu desfazer... Porém, como comanda a vassalagem, talvez ao lodo acumulado em sedimentos vários se venha a sobrepor um tapete, onde velhos e novos académicos possam pisar e inquinar – com o pó secular arrastado pelos passos de acesso à Academia, – tudo aquilo que, embora demasiado claro, lhes surge vindo de fora.

Que não haja equívocos: a filosofia e erudição do dramaturgo, a sua cultura, o seu pensamento e ideologias, só se tornarão claros com um conhecimento profundo das suas obras, e só serão evidenciados a partir de estudos objectivos posteriores ao *conhecimento de facto* de todas as suas obras dramáticas. Coisa que nós não estamos *ainda* em condições de realizar, muito possivelmente nem de vir a assistir na nossa passagem por este mundo, a outros caberá essa aventura do saber. Porque o conhecimento efectivo, das obras de teatro de Gil Vicente, está somente a ser iniciado e, por lamentável que seja, tornado público apenas por nós, enquanto as inúmeras instituições e os mais responsáveis pelo conhecimento e investigação científica e cultural, – porque profissionalmente pagos para o efeito – se abstêm de qualquer intervenção pública, e assim, continuamos o labor a par de algumas outras actividades, aquelas que são sempre necessárias à sobrevivência familiar.

O facto de identificarmos o *Auto de Aderência do Paço* de Gil Vicente na publicação impressa no século xvii (1649) de autor anónimo, *Auto de Florisbel*,⁷ pelo texto desta peça, deriva directamente do nosso trabalho, pelo conhecimento adquirido na análise de todas as peças do dramaturgo e, de todo o teatro da época, incluindo as peças de autores anónimos. Na verdade, o anonimato nem é caso único, na época é quase sistemático nos finais do século xvi e durante o século xvii, pois, note-se que até obras bem identificáveis de Gil Vicente, como o *Pranto de Maria Parda*, foi publicado mais que

7 - Conforme publicação do CET dirigida por José Camões: *Teatro Português do Século XVI*, Volume I, Edição da INCM, 2007.

uma vez como peça de autoria anónima, brutalmente censurado, com todas as licenças dos censores, assinadas por M. Vicente da Ressurreição em 1619 e em 1645 por frei Francisco Guerreiro.

Vários factores contribuíram para a identificação da peça, todavia, o último desses factores, a ser considerado, será sempre a *linguagem*, a *letra*, a *linguagem textual* em contraposição ao *espírito da letra*, porque Gil Vicente põe as suas personagens a falar conforme o seu ser (o ser das personagens criadas), o seu universo cultural e a ideologia de cada uma, de acordo com a figura criada e em conformidade com o universo cultural de cada peça, isto é, de forma a preencher o universo da própria peça, expressando-se e agindo em função da acção dramática, do *mythos* (*trama* e *enredo*) da obra em causa. Porque, o falar do negro é um reflexo de como falavam os negros, o judeu como os judeus, etc., a nobreza em *estado pastoril* há de falar afectadamente e adaptar-se ao ambiente cultural pastoril, porém, em cada caso, em conformidade com o *universo* criado na peça, assim, como por exemplo: a personagem Fé (*Auto da Fé*) tem de falar muito imperativamente com fé, e expor de modo a que os interlocutores sejam dominados pela segurança das afirmações que faz, desprovidas de quaisquer dúvidas, em função do seu papel na acção dramática da peça, senão a figura estaria mal concebida nem se adequaria às exigências formais nem ao carácter e capacidade artística de Gil Vicente; portanto, no caso de uma tal figura – como em outros casos – não quer dizer que o autor assuma o que diz a personagem Fé, ou que a fé expressa seja sua. Concluindo: não apenas pelo exposto mas também pelo que afirma João de Barros na *Gramática*,⁸ o discurso na *letra*, a *linguagem* e o linguajar, pouco serviço poderão prestar para entregar ou retirar a autoria de uma peça anónima a Gil Vicente.

Outros factores, como o *universo cultural* da acção dramática, como também a dimensão avaliável da peça é compatível com as obras do autor, dada a circunstância para a qual teria sido criada. Em *Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*), o *universo cultural* da peça é a Arcádia, como diz Florisbel no prólogo depois de se queixar dos *enleios* da Corte: *Tem-me, filhos, esta dor / posto em pastoril estado, (...) /.../ pois não tira a dignidade / a fingida vilania*. (30). Concordando desde logo os filhos, Natália e Fismonte, de se assumirem como pastores. Como também as personagens castelhanas em pro-

8 - *E Gil Vicente cómico* [comediógrafo] *que a mais tratou em composturas que alguma pessoa destes reinos, nunca se atreveu a introduzir um Centúrio Português* [organização e ordem, gramática]: *porque como o não consente a Nação, assim o não sofre a linguagem*. João de Barros, *Gramática* ... (1540).

cura da protecção do deus Pã, exiladas ou à pergunta de exilados que encontram sob protecção no acolhimento reconfortante da Arcádia. Porém, como é norma nas obras de Gil Vicente, o panorama do ambiente é subvertido, destacando-se a personagem do Ratinho que contrasta com as restantes por não se adequar bem ao carácter emocional, nem se enquadrar bem na linguagem, embora a personagem faça um esforço *sonhador* por se integrar, tal como o autor a idealizou. Por consequência, a linguagem textual das figuras, assim como o agir nos diálogos, será a adequada às emoções, aos sentimentos expressos e, suficientemente afectada para corresponder a figuras da nobreza a simularem a pastorícia na Arcádia.

Para além da linguagem e dos dois idiomas, bem como do ratinho desfasado, da referência à Corte e, por duas vezes, a afirmação do valor da aderência – *ante o rei val aderência /.../ Pera o que não tem aderência / antes indo em pior terra* – outros factores apontam ainda mais para o autor, no próprio enredo da peça.

I – A figuração da realidade política e social: (a) um nobre castelhano exilado na Arcádia – Pedro Laso de la Vega, 1521 – condenado à morte e depois perdoado pelo imperador (1524) que casou com uma portuguesa – Beatriz de Sá – uma das mulheres mais belas do seu tempo; (b) uma nobre castelhana que se exila na Arcádia – Maria Pacheco de Mendoza 1522 – condenada à morte e nunca perdoada pelo imperador, que entra em conflito com o primeiro castelhano por este a ter desiludido, quando dele esperava amor e cumprimento das promessas, além de lhe ter desviado o gado; (c) um terceiro castelhano que traz a mensagem do perdão do imperador ao primeiro castelhano, mas não referindo nem pedido de perdão da Castelhana – que não houve de facto, correspondendo à realidade – e lembra a nobreza da mulher como a do primeiro. Exactamente o que sucedeu com os dois exilados (referidos atrás) que haviam lutado em Castela contra o rei (imperador Carlos V), desencadeando a *revolta comunera* e formando as *Comunidades de Castela*, e que em Portugal foram tratados com a dignidade possível. Um conhecimento só acessível nos meios da Corte portuguesa que, em segredo, dava protecção a Maria Pacheco e a muitos outros destacados mentores e dirigentes da revolta e guerra de Toledo.

II – A própria sequência de peças onde se manifesta o bucolismo – pela Arcádia clássica – primeiro caricaturado (Mosco e Virgílio) em *Pastoril Português*, depois assumido na forma de idílios encomiástico e mitológico (Mosco, Teócrito, Virgílio) – para além do modelo proposto no *espelho de príncipes* de Plínio o Jovem – integrados em *Frágua de Amor*, e agora em *Aderên-*

cia do Paço, representando a Arcádia como *espaço dramático*, com todas as suas propriedades de recuperação da dor, restauração sentimental e emocional. O *estado pastoril* figurado na acção dramática da peça, teatralizando (de veras) o bucolismo clássico.

III – Os pares de enamorados desfeitos e numa troca refeitos, depois concretizados pelo casamento de castelhano com portuguesa e aparentemente português com castelhana, bem como o possível enlace do Amo (português) com uma beldade (*perra*) castelhana, latente na peça (que de alguma forma foi censurada), perspectivando os casamentos reais entre Espanha e Portugal, conduzindo a que este país, resolvidos os infortúnios, abandone a Arcádia e seja restaurada a *aderência do Paço* imperial.

Em todo o caso é evidente que a realidade é pintada com aquela liberdade que detêm os pintores. Assim, devemos reafirmar que não haverá quaisquer equívocos na identificação da peça *Aderência do Paço* no *Auto de Florisbel*, – apesar de ter sido uma publicação bastante censurada – tal como não há equívocos na identificação de *Vida do Paço* no *Auto de dom André*.

Devemos ter em consideração que a Arcádia clássica (Mosco, Teócrito, bem mais ainda Virgílio) recuperada na Renascença, tem representações figuradas de modo diferente no bucolismo em voga entre 1480 e 1525 (data desta peça de Gil Vicente), seja na poesia (églogas), na novela pastoril, na pintura e também no teatro, no *espectáculo*. E, neste caso do espectáculo, o teatro está muito mais próximo da pintura⁹ do que da poesia ou da novela, todavia, o espaço e ambiente visual não nos foi dado descrito pelo autor, apenas constatamos que as personagens se movem e actuam num espaço plástico virtual que corresponde ao ambiente da Arcádia, um espaço de paisagem rural florida, onde pastores que o não são cortejam donzelas pastoras ou aldeãs que também o não são, dor de amor não correspondido, exílios, idílios, recuperação de ânimos, etc., onde o amor domina a vida de todos.

Antes de abordarmos directamente *Auto de Aderência do Paço* aconselhamos uma leitura dos nossos trabalhos sobre as peças antecedentes, em especial, a *Tragédia Dom Duardos*, *Inês Pereira* e *Vida do Paço*. De qualquer modo apresentamos a seguir alguns questões prévias que permitem colmatar algumas falhas de informação sobre o que se desenvolve na acção dramática de *Aderência do Paço*.

9 - Na pintura já nos referimos a Perugino, *Viagem de Moisés ao Egipto*, 1482, na Capela Sistina, em 2016, em Gil Vicente, *Auto dos Quatro Tempos*, *Triunfo do Verão*, *Sagração dos Reis Católicos* (1503). Mas também poderíamos referir alguns quadros importantes de Botticelli.

Questões prévias

FIGURAÇÃO DA *REVOLTA TOLEDANA*

Apesar de os factos históricos, políticos e sociais, não se imporem ou não se fixarem tanto nos fundamentos do *mythos*, como noutras obras do autor, dada a natureza aparente dos conflitos (sentimentos e emoção no relacionamento das personagens) na acção dramática da peça, tais factos estão presentes e plenos de intensidade muito em especial exactamente nas cenas onde as emoções conflituosas expressas pelas personagens mais sobressaem.

O caso mais destacado na peça diz respeito ao *drama* de Maria Pacheco de Mendoza, personalidade de relevo na revolta toledana, nesta peça figurada em Laurélia, e, também importante, o seu relacionamento com Fismonte. Porém, devemos desde já assinalar que, na dinâmica da acção da peça, o Amo (ratinho) desempenha o mais importante papel, num caso que fala por si mesmo, porque figurando el-rei João III de Portugal, a personagem depara-se com variadíssimos conflitos – além dos seus amores – questões pessoais, sociais, políticas, destacando-se sobretudo o sentido de apoio, com cumplicidade e humanismo, com a dedicação posta na protecção das figuras dos que, no exílio, procuram o amparo e protecção do deus Pã, os castelhanos representados nas personagens, que o levam o Ratinho a transbordar as suas emoções, convertendo-se certamente na figura mais complexa da peça. Lamentável é que a acção da Censura de quinhentos não nos tenha permitido ver o desfecho da peça no que se refere ao casamento do Amo com a dita *castrejana*.

Para compreender bem e avaliar a figura do ratinho João nesta peça é importante fazer uma leitura das peças antecedentes que agrupámos sob a designação de *saga de el-rei João III*. Gil Vicente deu início à *saga de el-rei*, com os amores (oficiais) de João III, em (1) *Regateiras de Lisboa*, (2) *Vida do Paço*, (3) *Físicos* e, saltando por cima do *Auto da Feira (saga da Beira*, Natal de 1524), (4) *Frágua de Amor*, conforme o autor havia indicado em *Físicos*, e (5) *Adерência do Paço* que será a última.

Mas também é indispensável que, além da informação sobre Pedro Laso de la Vega, Maria Pacheco e a *revolta toledada*, conhecer o que, na Corte portuguesa, Gil Vicente produziu sobre a revolta comunera em Castela: o ponto de vista do autor tal como foi transmitido a el-rei e aos cortesãos.

Na *ficção do século* (xvi) os Cavaleiros lutavam pela ética, lutavam por princípios nobres, morrendo por causas justas e por ideais, assim Gil Vicente recorre a *objectos* criados por essa *cultura da época* renascentista, que lhe serve de suporte para traduzir a situação e as transformações sociais e políticas consequentes da *revolta toledana* (Comunidades de Castela). Gil Vicente terá visto na nobreza toledana que promoveu a revolta em 1519, Hernando de Ávalos, Juan de Padilha, Maria Pacheco, etc., as figuras dos Cavaleiros que lutam pelos mais nobres ideais humanos. É importante expor alguns pontos da análise da *Tragédia Dom Duardos* e de *Inês Pereira* para melhor se compreender o *mythos* de *Aderência do Paço*.

Sobre o *mythos* da *Tragédia Dom Duardos*

Podemos supor que Gil Vicente, no sentido de destacar o carácter de elite e nobreza das figuras criadas, recorre à literatura mais apropriada à época e ao seu público imediato: o *Primaleón* de Francisco Vázquez (Salamanca, 1512). Conhecido na Corte, este romance de cavalaria apresenta já um enredo e personagens vocacionadas ao sentido e objectivos que Gil Vicente pretende atingir: o casal Camilote e Maimonda (como *maios*);¹⁰ a figura do *Maio* cavaleiro (o Povo) Camilote (Camelot, Castelo do rei Artur), os ideais dos cavaleiros da ficção num universo idealizado, para se compreender as *Comunidades de Castela* (os comuneros) pelo colectivo da Távola Redonda; e a figura da *Maia* como Maimonda (a Liberdade); concretizando em si o assumir da *igualdade* de direito do povo perante o Poder, na expressão simbólica e popular da liberdade alcançada naquele momento político em Castela, correspondendo ambas as figuras aos bonecos de palha rudimentares (há muitos anos proibidos, mas sempre ressurgindo à revelia dos governantes), normalmente muito feias e desajeitadas caricaturas – *o cume de toda a fealdade*, – quase como espantalhos feitos na véspera – *En el mês era de Abril / de Mayo antes un día*¹¹ – e expostos pelo povo durante o *dia de Maio* entre a madrugada e o anoitecer, com

10 Seja Francisco Vasquez o autor de *Primaleón* ou não, a obra está ligada a Ciudad Rodrigo, situada entre a Guarda em Portugal e Salamanca em Espanha, zona onde ainda hoje alguns habitantes celebram os *maios* (*mayos*), com as mesmas características, com que se apresentam em Valência de Alcântara, São Vicente, etc., tal como nas ilhas dos Açores e no Algarve ainda o fazem no **dia de Maio**. Sobre este assunto consultar: *Os Maiores de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente* (publicado em 2005).

11 - Na realidade este *romance* do final da peça é, na *Tragédia de Dom Duardos*, evocativo da derrota dos comuneros, em Villalar, em 23 de Abril de 1521, assim a amargura pela desdita de muitos, se glorifica na vitória de Carlos V. O romance exprime a profunda tristeza do sucedido, figurado na vitória de Duardos levando Flérida pelo engano.

as suas falas escritas em verso, criticando alguns dos vícios do Poder, a nobreza ou o clero, mostrando este ou aquele indivíduo no seu quotidiano.

Na sua entrada em cena Duardos vem preparado para o combate, um confronto de cavaleiros, de armadura leve (renascentista) de elmo com a protecção viseira baixada (encoberto), enunciando alguns dos princípios éticos da Cavalaria, diz que vem pedir justiça, que o imperador não lha pode negar (na versão dois): *que vueso estado* (15) / *es por la verdad morir* / *y la verdad conservar* / *con cuidado*. // *Y debéis de hacer justicia*, / *que es hija de la verdad*, (20) / *de tal son* / *que por ira, ni amicia*, / *no dexes vuesa majestad* / *la razón*. E, na copla seguinte continua: // *Que si con muestra de rey* (25) / *vendiéredes después señor* / *falso paño*, / *vos os quedaréis sin ley* / *y será emperador* / *el engaño*. (30). // *Por sí sí, y por no no*, / *sea la vuestra divisa* / *principal*, / *que quien lo contrario usó* / *su fama paradisa* (1586,35) / *hizo mal*.¹² Depois, na sequência da acção dramática, seguindo as orientações de Olimba, para conquistar o amor de Flérída: irá enganar, mentir, subornar, corromper, fazer falsa amizade iludindo os populares, e por fim usar de meios mágicos (perdendo a razão) para, por encantamento, atingir os seus objectivos. Porém, só os atingindo matando o defensor Liberdade e da ética cavaleiresca, para obter a grinalda de Maimonda, a coroa de flores da *Maia* que Camilote, com todo o sacrifício e risco de vida, tinha colhido para engrandecer a sua amada liberdade, dizendo: *la doy a la más hermosa* / *que nació en la vida humana* / *hasta aquí*..(1562,405). ...*que en tierra, a la redonda*, (1562,360) / *no se halló nunca su par*...

Sobre aquele que o matou Camilote diz Amândria que: ***Para mayo / es un príncipe extranjero*** ou (versão dois da mesma peça) ***Para mayo / no es sino extranjero***.¹³ Depois Artada descreve em versos nobres a tormenta causada pela morte de Camilote, logo após o momento do confisco da grinalda de Maimonda momentos depois da vitória de Duardos, dizendo mui pesarosa: *Acuérdeseos, señora, qu'el sol es partido* / *de nuestro horizonte*, *y es noche cerrada*, / *la luna ahora es toda menguada*, (1562,1855) / *y so las estrellas quedó nel partido*...

À peripécia sucede logo o *reconhecimento*, e é o próprio Duardos que o explicita expondo ao público, ao entrar em cena *vestido de príncipe com a grinalda de Maimonda* dirigindo-se a Flérída, enquanto a tristeza de ambos mais se aprofunda: Na primeira versão de *Dom Duardos* [1562] ...//*A vos señora, son debidas* / ***flores, de más altas rosas*** / ***y peligro***, / ***aunque estas, fueron cogidas*** / ***en las sierras más hermosas*** (1885) / ***deste siglo***. // ***Y aquél que las cogió***, / ***se puso en harta ventura*** / ***con ser-***

12 - Esta última estrofe, a segunda (par) da copla, foi censurada na publicação de 1562, primeira versão da peça *Dom Duardos*.

13 - Em *Lusitânia* o Maio dirá: *Não me hajais por estrangeiro*, / *Lusitânia, descansai*, / *que eu sam Maio e mensageiro* / *e principal cavaleiro* (660) / *da corte de vosso pai*.

pientes... / Él, por Maimonda murió..., (1890) / *y yo, por la hermosura / de las gentes*. Depois alterada na versão dois de *Dom Duardos* (sem as crianças, a peça que terá sido representada em 1 de Maio de 1523): *...//A vos señora, son debidas / grinaldas de más altas rosas / y peligro, / aunque éstas fueron cogidas / en las sierras más peligrosas / deste siglo*. (1775) // *Y aquél que las cogió, / se puso en harta ventura / con serpientes...* / *Él, por Maimonda murió...*, / *y yo, por la hermosura* (1780) / *de las gentes*.

Note-se o plural de *las gentes* para se compreender Liberdade em Maimonda que, como Liberata perante a morte de Monderigón – em *Tragedia de Liberata* (Divisa de Coimbra) – desaparece para não mais estar presente entre *las gentes*, pois deve ler-se em luta pelas *Comunidades de Castela*, no texto: (*flores*) *grinaldas* de mais altas rosas e perigo, colhidas nas *serras* mais (*formosas*) *perigosas* deste século. Como sabemos desde a intervenção de Camilote: *Cogi en bravas montañas / esta grinalda de rosas* (395) / *por hazaña / entre diez mil alimañas / muy fieras muy peligrosas / cosa estraña...* Ou (na versão dois, 1586): *Cogi en bravas montañas / esta grinalda de rosas / con querellas* (350) / *de mil bravas alimañas...* Depois, Costanza Ruiz: *Estas rosas / son de las más olorosas*.

Destaque-se ainda a profunda tristeza de Flérída ao entender ser o seu amor fruto do engano, pois: *porque se venderdes falso pano, quedareis sem lei e será imperador o engano*.

A ideia de Maimonda como Liberdade é introduzida logo na entrada das figuras dos *maios*, por Camilote, afirmando: *...que cada vez que mirais / matais de pura afición / a aquel que os vio*. (180). E perguntado pelo imperador de quem é ela filha, e que anos terá, Camilote responde ser ela por certo filha do Sol e sobre a idade diz: *Daré prueba / que a poder de hermosura* (220) / *el tiempo vive com ella / Y la renueva*. E diz ainda: *Señor míos son los daños / no ajenos. // Pero ella no tien cuya* (235) / *y aunque vengo con ella / como suyo, / suyo soy y ella suya, / y en ver cosa tan bella / me destruyo. // Y demás de su beldad / los hados la hicieron dina / de gran fiesta / de suerte que no está / en el mundo mujer divina / sino ésta. // Pedila a los aires tristes / que la ayudaron a criar / respondieron / con las tormentas que vistes / quando las islas del mar / se hundieron. // A la nieve la pedi / que del sol y también della / se formó* (255) / *díxome: vete dahí / que quien pudo merecella / no nació*.

Esta ideia da Liberdade figurada em Maimonda surge depois confirmada pelo Imperador quando diz, começando em franca ironia e acabando muito a sério: *Son los milagros de amores / maravillas de Copido / oh gran dios / que a los rústicos pastores / das tu amor encendido* (275) / *como a nos. // Y a Camilote hace / adorar en esa muerte / por mostrar / que hace cuanto le place / y que nadie no le es fuerte / de acabar. // Tales fuerzas no tuvieron / otros dioses poderosos / que hace ser / a los que nunca se vieron / enamorados, deseosos / sin se ver. // Éstos son*

amores finos / y de más alto metal, / porque son / los pensamientos divinos / y también es divina / la pasión. // Los amores generales / si dan tristeza y enojos / como sé / aunque sean especiales / primero vieron los ojos / el porqué. // Mas el nunca ver de vista / y ser presente la ausência, / y conversar, / es tan perfecta conquista / que traspasa la excelencia (305) / del amar.

E Camilote remata: *Todo eso padeció / mi corazón dolorido / que por fama / desta dama se perdió (310) / y sin verla fui ardido / en viva llama.*

Esta mesma ideia está exposta no início de *Inês Pereira* (1523), – a peça que repete o assunto tratado em *Dom Duardos* recriando o *mythos* a partir de eventos reais (factos) e dando-lhes forma de comédia primorosa, – com Inês cantando: *Quien con veros pena y muere / qué hará cuando no os viere?*

Ainda em *Dom Duardos*, a ideia incluída (1522) no conceito de Liberdade também será expressa pelas palavras do imperador: *por mostrar / que hace cuanto le place / y que nadie no le es fuerte / de acabar.* (para mostrar *que faz o que quer*, o que lhe agrada), uma ideia que foi retomada com a dramatização da guerra dos camponeses da Alemanha na peça a que chamámos *Tragédia de Liberata* (*Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*), com Monderigón e Liberata, que na sua aliança teriam o mundo na mão, e um pouco mais tarde, 1527 em *Nau de Amores*, pela voz do príncipe de Normandia: *tengo de cobrar primero / la ventura en mi poder / que pueda hacer lo que quiero.*

Devemos também referir um poema muito especial sobre o amor e dedicação: *A paz a paz cabaleros (Paz a paz gentil señor), ... / El gentil Juan de Padilla / cuando de amor se partia / dixo com pura mancilla: / no só ya quien ser solía /...*¹⁴ sugerido por Flérída, ao apaziguar o duelo entre Duardos e Primalion, pois o poema evoca a morte do líder toledano, convicto comunero, e a sua dedicação de amor à *causa toledana*, a Toledo e à sua mulher, Maria Pacheco de Mendoza, como bem se entende pelo que Juan de Padilla escreveu momentos antes de ser executado, nas cartas que atrás transcrevemos.

Deixando por agora a leitura do enredo de *Dom Duardos*, avançamos com a outra peça, que se constitui como uma figuração deste mesmo assunto, apresentando um resumo do *mythos* do *Auto de Inês Pereira*, lembrando que, se considerarmos como verdadeiro o desafio a Gil Vicente expresso na farsa, e na sequência de *Dom Duardos*, a resposta do autor foi múltipla e triunfante. Múltipla, (1) porque a farsa responde à resolução do provérbio com várias situações exemplificadas, incluindo o concluir, pelo sentido geral da peça; (2) porque passando (os cavaleiros) de cavalo para jumento – sem a perda de qualidade de cada um dos animais – *Inês Pereira* trata o mesmo assunto que *Dom Duardos* formulando o *mythos*

14 - *Paz a paz gentil señor*. Poema publicado em *As Obras de Gil Vicente*, Volume V- (p. 284), INCM-CET, 2002, direcção de José Camões.

a partir dos factos históricos mais pormenorizados, recriando uma *realidade de facto* (na acção dramática) com uma outra *forma aparente*,¹⁵ e (3) ainda porque o provérbio «*mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*», surge também aplicado à carreira do autor na Corte portuguesa.

Sobre o *mythos* de *Inês Pereira*

Na *Tragédia de Dom Duardos* diz Camilote a Maimonda: ...*que cada vez que mirais / matais de pura afición / a aquel que os vio*. (180).

Quien con veros pena y muere / qué hará cuando no os viere? // Vivirá triste muriendo / días y años perdiendo / y la vida consumiendo / eso pouco que viviere. Assim se inicia a peça *Inês Pereira*, com Inês (Castela) fechada dentro de casa de sua Mãe (a Espanha do Imperador), cantando: *Quem com ver-vos* (a Liberdade) *pena e morre / que fará quando não vos vê?* Devemos lembrar que esta *morte*, referida nos versos é a *morte de amor* cortês, como Camilote o afirma, remetendo para a apresentação de Maimonda ao Imperador: *Por mostrar por quien soy muerto* (215) / *que merece*.

As cantigas da peça vão reflectindo os significados e conteúdos da peça, figurando Toledo e a revolta, as ofensas e vinganças da guerra civil (*Mal me quieren en Castilla*) ou as consequências da luta, como em:

Mal ferida va la garza [Maria Pacheco, 1522] / *enamorada... / Sola va y gritos daba*. // *A las orillas de un rio* [Tejo, Toledo] / *la garza tenía el nido / balletero la ha herido / en el alma*. / *Sola va y gritos daba*. (750).

O sentido inicial expressa-se ao realizar o casamento com o Escudeiro, Inês canta (referindo-se à Liberdade): *Si no os hubiera mirado / no penara / pero tan poco os mirara*. (780) // *Veros harto mal há sido / mas no veros peor fuera / no quedara tan perdido / pero mucho mas perdiera / que viera aquell que nos viera / cual quedara / si nos hubiera mirado*.¹⁶

Como o reflexo no espelho (a imagem inversa) – *olha-me e olha-te bem* – a personagem que tem o lugar de herói da peça será Pero Marques (Povo), um anti-herói. Afinal é ele quem oferece a Inês toda a liberdade que ela pretendia.

Inês (Nação castelhana) encontra-se encerrada em casa de sua Mãe (Espanha), as relações fora de casa (internacionais) estão-lhe interditas, nem mesmo tem acesso à Igreja e seus senhores, como sua Mãe que ainda o tem... Inês há-de trabalhar (*lavar*) a lã, produzindo (*travesseiro*) o que constitui a principal riqueza de Castela. A Espanha está governada pelo

15 - Ao concluir o que escrevemos em *Sobre Inês Pereira* esclarecemos esta afirmação.

16 - A letra das canções de *Inês Pereira* transcritas foram completadas conforme se publicam em *As obras de Gil Vicente*, Volume-V. (p. 287-289). INCM-CET, direcção de José Camões.

seu rei Carlos I (Ermitão), que se apresentou nas Cortes de Valladolid em 1518 sem saber falar castelhano, depois eleito imperador pela Dieta Alemã em 28 de Junho de 1519, vai partir para a Alemanha, e será ele que dirigirá as questões de Castela (Inês). Assim se encontra a situação da Nação castelhana (Inês). A alternativa para a sua liberdade (desejo de Inês) e segurança (recomendações da Mãe) estará numa aliança inteligente: o seu casamento. Surge então a *revolta Toledana* com a carta dos representantes de Toledo (Lianor Vaz) às cidades de Castela (Inês) para uma aliança em união com o Povo (Pero Marques). Lianor propõe o casamento de Inês com Pero Marques – uma aliança popular – e, lida a carta, prepara-se a sua visita.

Entretanto Lianor (Toledo) narra a sua revolta contra o jovem Cura que a tentou violar, dando a Mãe de Inês conta de um caso semelhante sucedido com ela própria, quando o cardeal Adriano de Utretch que ocupou o lugar do cardeal Cisneros no governo de Espanha, enquanto que a afronta a Lianor foi pela nomeação, em 1517, de Guilherme de Croy como Arcebispo de Toledo (jovem flamengo de vinte anos de idade, com o mesmo nome do seu tio, Guilherme de Croy senhor de Chièvres e chanceler de Carlos V).

A solução política para Castela, do ponto de vista da Nação (povo e nobreza) deveria ter ficado resolvida pelas Cortes logo em 1520, mas as suas reuniões (Santiago e La Coruña) não levaram a nada, falhas de perspectiva e sentido político dos representantes do povo, mas sobretudo por falta de iniciativa dos delegados das cidades e de *acção popular* – tal como está figurado na primeira visita de Pero Marques a Inês – e assim, esta aliança matrimonial torna-se inviável.

Entretanto Castela (Inês) chega a acordo com os representantes económicos e financeiros, os mercadores de Burgos e Sevilha, banqueiros (os judeus Vidal e Latão), numa vontade comum com a burguesia castelhana, na procura e nomeação das chefias militares e de governo, os melhores candidatos com experiência e opositores a Carlos V. Portanto, com a aliança popular posta de parte, as chefias são nomeadas entre a nobreza castelhana (insatisfeita com o imperador pelo poder entregue aos flamengos).

Pedro Laso de la Vega fica com a Presidência da Santa Junta (governo) e, confiando na nobreza de Castela, para a chefia militar das *Comunidades* foi convidado Pedro Girón. Estava assim estabelecida a aliança (casamento) dos representantes das cidades, a Nação castelhana (Inês), com a nobreza de Castela (Escudeiro) apoiada pela burguesia (Moço) e pela banca local (os judeus) nas *Comunidades de Castela*: a Santa Junta de Ávila. Assim, o casamento do Escudeiro Brás da Mata com Inês Pereira, acompanhado pelo Moço e apadrinhado pelos judeus Vidal e Latão (que são um só e o mesmo, dinheiro). A Mãe de Inês (Espanha) assiste e chama Fernando (Aragão) e Luzia (Nápoles) a festejar.

Porém, esta aliança não satisfaz os anseios de liberdade de Inês (Nação), antes pelo contrário, ela constata na própria pele que saíram goradas as suas expectativas. Inês fica fechada em casa, portas e janelas fechadas e afastados os judeus (dinheiro) perde todos os contactos com o mundo exterior e, como prisioneira fica controlada pelo Moço (burguesia servidora) do Escudeiro (nobreza). E enquanto o Escudeiro vai servir na guerra (a se fazer Cavaleiro), Inês fechada por fora pelo Moço, há de se faltar de trabalhar – *Vós fartai-vos de lavar* – enquanto que o Moço se vai *desenfadar com essas moças lá fora*.

Entretanto o exército Comunero dirigido por Pedro Girón, cujo dispositivo devia defender Tordesilhas e Valladolid, traiçoa a causa, deslocando-se para dar passagem ao exército realista, que ocupa (conquistando) Tordesilhas (Dezembro, 1520). E na sequência disso Pedro Girón desaparece e o seu exército decompõe-se dispersando-se. Em Fevereiro as cidades da Andaluzia passam para o lado realista. Em 16 de Março de 1521, em carta ao imperador, o almirante Fadrique Enríquez de Velasco, chefiando o exército realista na região, pede o perdão para Pedro Girón e Pedro Laso de la Vega. Entretanto este (Perindo em *Aderência do Paço*), que era Presidente da Junta Comunera, abandona Castela e refugia-se em Portugal.

E, enquanto isto sucede, Juan de Padilla, o mais digno representante da revolta toledana, é atraído a defender Valladolid com um exército formado de urgência por gente de Toledo, Madrid e Segóvia. O seu exército é derrotado em Villalar em 23 de Abril de 1521 e, no dia seguinte é decapitado juntamente com Juan Bravo e, horas depois, Pedro Maldonado. Esta notícia chega em 26 de Abril a Toledo, e sua mulher, Maria Pacheco, manda reforçar as defesas para suportar o cerco à cidade e, no fim de Outubro depois de muitos mortos, a cidade rende-se num acordo para se manter sem ser saqueada, mas em 2 de Fevereiro de 1522, surge nova revolta popular quando de soube em Toledo da eleição de Adriano Utrecht como Papa. De imediato avança o exército realista, comandado pelo bispo de Bari, invadindo a cidade e sufocando os rebeldes, causando morte e destruição, só então Maria Pacheco procura refúgio em Portugal.

A Pedro Girón concedeu o imperador uma primeira fase do perdão em 9 de Janeiro de 1523, para servir o exército em Orán, no norte de África e, é evidente na peça que Gil Vicente teve conhecimento disso, referindo que o Escudeiro Brás da Mata *fugiu* (atraíndo os comuneros) figurando o *campo de batalha* como de Arzila (espaço de combate de portugueses no Norte de África). A morte do Escudeiro figura o fim das revoltas dos comuneros de Castela (Toledo, Fevereiro de 1522) – como também dos agermanados de Valência (1522) e de Maiorca (Março 1523) – e surge então a carta de um irmão de Inês (Aragão) confirmando esse ponto final. Inês (Castela) está livre para a sua união com o Povo (Pero Marques) e, com a aprovação de Toledo (Lianor Vaz) onde se havia ini-

ciado todo o movimento para essa mesma união, todavia, agora já com outra perspectiva e outros objectivos para o casamento, Inês vai concretizar essa aliança.

Entretanto o (rei) imperador chega em 16 de Julho de 1522. Encontrando a situação de revolta em Castela resolvida, vai recuperar as suas relações com a Nação – *com muestra de rey* – agora de um outro modo, quase irreconhecível, pois já não para impor o poder dos flamengos, mas para afagar os castelhanos. Assim Carlos, o estrangeiro amante de Inês surge – em *falso pano* – disfarçado de Ermitão para recuperar para si os favores de Castela, com toda a ajuda e apoio (às costas de Pero Marques) do seu Povo.

Inês Pereira termina com a glória da Nação castelhana (Inês) que atinge os seus objectivos de liberdade em sua casa, não sujeita a ninguém e gozando o seu estatuto, contudo, o livre acesso fora de casa (acesso internacional) implica traição à sua união com o Povo (Pero Marques) que se efectiva através de um estrangeiro (o Ermitão fala castelhano) – como em *Dom Duardos: Para mayo / es un príncipe extranjero* – de Carlos V (Ermitão) seu Senhor (amante), dando assim forma à expressão: *mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*.

UM NOVO PASTORIL

No sentido de resolver qualquer dúvida a quem lê, sobre o que pensamos ou não, do relacionamento entre os mais ilustres criadores da época, neste momento tem cabimento antecipar o desfazer de alguns mitos, ainda muito presentes nos manuais de História, da Arte e da Literatura portuguesa. De certo modo damos aqui continuidade ao que já expusemos quando tratámos da peça *Vida do Paço*.¹⁷

Gil Vicente e Sá de Miranda

Quando em Julho de 2008¹⁸ iniciámos a publicação dos nossos estudos das obras de Gil Vicente, avaliando os trabalhos até então realizados (publicados) sobre o seu teatro, e sem pretender dar algum outro sentido afirmámos que o seu destino, com muito poucas excepções, seria o *caixote do lixo*. Nesse contexto avançámos que a História da Literatura portuguesa da época teria de voltar a ser escrita e demos conta do caminho que tomámos na realização dos estudos das obras do dramaturgo. Desco-

17 - *Gil Vicente, Vida do Paço, a educação da infanta e o rei*. Ed. 2017.

18 - *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*, 2008.

nhecíamos então que alguém já se havia antecipado com algo próximo ou semelhante ao que tentamos, – tratando os textos para além da sua componente da arte do teatro, como *documentos históricos e literários* – realizando estudos importantes sobre um outro autor português do século xvi, pelo que não foi grande surpresa para nós encontrar uma avaliação, antecipando a nossa, quanto ao panorama corrente no *estado da arte* – *crítica tradicional* – com os estudos académicos realizados (2006) sobre o teatro de Sá de Miranda, nestes termos:

A crítica tradicional revelou-se totalmente incapaz de chegar a uma leitura satisfatória das duas comédias de Sá de Miranda. Nem sequer conseguiu averiguar a data da composição d'Os Estrangeiros e d'Os Vilhalpandos, apesar de os próprios textos possuírem numerosas indicações do ano em que se escreveram. No artigo, o autor faz a *tentativa de explicar a falta de compreensão de quase todos os escritores, portugueses e estrangeiros, que se debruçaram sobre as peças dramáticas mirandinas, antes de propor uma nova abordagem dos textos como documentos históricos e literários.*¹⁹

Repetindo o que dissemos em 2008, agora usando as palavras (nos termos) de Thomas Earle, apontando a obra dramática de Gil Vicente, o reafirmamos.²⁰

Thomas Earle, no artigo em causa, pronuncia-se sobre o teatro de Sá de Miranda, abordando os textos das obras *como documentos históricos e literários* muito correctamente, mas fá-lo como alguém que parte do princípio (de confiança) de que todos os outros estudos sobre outros autores, elaborados por aquela mesma *crítica tradicional* estariam muito correctamente realizados, e assim os tomou como certos, pois, conformes com a sua própria *abordagem*: versassem eles sobre as obras de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, João de Barros, Garcia de Resende, etc.. Porém, esquecendo que, se a *crítica tradicional* se revelou **totalmente incapaz** num caso (Sá de Miranda), porque se apresentaria **capaz** (ainda que não totalmente) nos outros casos (Vicente, Bernardim, etc.), porventura mais complexos e que lhe são coevos? A abordagem de *casos paralelos* ao seu objecto de estudo, fazendo uma confiança acrítica em resultados obtidos pela *crítica tradicional*, provoca um choque de contradições no referido artigo de Earle. Por exemplo, quando refere os *juízos* de vozes da *crítica*

19 - *Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda*, Thomas Earle, 2006. Floema – Ano II, n.4.

20 - *A crítica tradicional revelou-se totalmente incapaz de chegar a uma leitura satisfatória* da obra dramática de Gil Vicente, pela *falta de compreensão de quase todos os escritores, portugueses e estrangeiros, que se debruçaram sobre as peças dramáticas* vicentinas. E a elite portuguesa, imutável expressão da *crítica tradicional*, espera ainda, sobranceiramente, que algum ilustre académico estrangeiro se pronuncie sobre as obras do nosso autor dramático

tradicional portuguesa, sobre *Menina e Moça*²¹ ou, depois, quando aborda acontecimentos em Roma na *Miscelânea* de Resende – supondo um outro *objectivo* do autor naquela obra – e, mais concretamente, sempre que se refere ao teatro de Gil Vicente, seja por referências do texto das obras e argumento de alguma peça (*Auto da Feira*) seja pela *tradicional* suposta estrutura e simplicidade do seu teatro.²²

Sá de Miranda e o *classicismo*

Não pretendemos abordar questões de forma, nem sequer a métrica, etc., mas tão somente sobre obras e o seu envolvimento conceptual no contexto e confronto com as obras de Gil Vicente. Para irmos mais além teríamos de realizar um estudo das obras do poeta em mais profundidade, e também em relação às formas dos poemas, para o que nos falta tempo.

As ideias mais divulgadas e generalizadas sobre as obras de teatro de Sá de Miranda, afirmam que as suas peças, introduzindo algo do universo clássico e italiano, seriam dirigidas a um público douto, restrito, e portanto, pouco acessíveis ao vulgo, porque construindo-se em intertextos e alusões a universos culturais eruditos, produziriam o prazer do *reconhecimento* dos textos, elementos ou universos aludidos, *reconhecimento* a que se refere Aristóteles na *Poética*, coisa a que as maiorias populares por falta de cultura não teriam acesso. E, estas ideias têm sido quase sempre,

21 - *A Construção da História da Literatura e a dinâmica do cânone escolar: o caso de Bernardim Ribeiro*. José Augusto Cardoso Bernardes. 2004. *Peninsula*, n.1 - Lisboa.

22 - De referir ainda a suposição de Thomas Earle, no artigo citado, de que os *duelos de honra* eram desconhecidos em Portugal, carecendo de fundamento. Tais duelos seriam comuns em Portugal (talvez menos mortais) como em Espanha, pelo menos desde o tempo de el-rei Afonso V, que contratou Pero da Covilhã, duelista de profissão, em 1474, que além de conhecer bem o castelhano e o árabe, era um famoso espadachim, contando diversos duelos do género – em defesa da sua honra e por delegação – e, exactamente por isso, tinha antes sido contratado por D. Juan de Guzmán, irmão do duque de Medina Sidónia, vivendo em Sevilha durante alguns anos, antes de entrar ao serviço de Afonso V. Mais tarde el-rei João II enviou Pero da Covilhã à Índia pelo Médio Oriente, exactamente pelas suas qualidades de duelista e pela simpatia com que se impunha. Além disso, nas peças de Gil Vicente há referências a tais *duelos de honra*, pelo menos desde o *Auto da Índia* (1509), por Juan de Zamora, com sua capa e espada: *Dexé vivo allá en el puerto / un hombrazo alto y tuerto* (175) / *y después fuilo a encontrar* [em duelo de encontro marcado] / *pensó que lo iba a matar / y de miedo cayó muerto*; e em outras peças, há situações cómicas provocadas pelo comportamento das personagens em *duelos de honra* combinados em lugar isolado e hora pouco comum. De referir ainda uma destacada *lição de esgrima* do Frade ao Diabo em *Barca do Inferno* (1518), mas esta tem ainda uma outra história, muito embora o Frade quisesse um *duelo pela honra* da sua coroa.

senão sempre, apresentadas em confronto com os autos de Gil Vicente, sempre considerados de riso fácil pelas suas supostas características.

Na verdade é evidente que as comédias de Sá de Miranda se dirigem a gente culta – não tanto inteligente, todas as personagens falam uma só linguagem, comum às elites – pelo uso do intertexto em alusões textuais, etc., contudo, as suas obras são claríssimas em todos os parâmetros até em termos de significados: o autor escreve, como a *Comédia estrangeira* o afirma, para que *claramente o entendam*. Assim, encontramos na avaliação tradicional das obras de Sá de Miranda dois equívocos, o primeiro diz respeito ao muito fraco entendimento sobre o que Aristóteles define como *reconhecimento* na *Poética*, e sobre este caso remetemos o leitor para o nosso resumo da *Poética*, que apresentámos em (2010) *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*. O segundo equívoco é ainda mais grave, toma forma a partir de uma fraca visão e compreensão nula das obras de Gil Vicente, que se apresentam *complexas e plenas das mais variadas harmonias para as mentes mais eruditas e simples para os espíritos mais simples* ou menos informados, seguindo um princípio da retórica de Platão apresentado em *Fedro*, agravado com a fraca leitura das obras de Sá de Miranda, em especial quando este afirma com a ironia manifesta da figura Comédia Estrangeira, em *Os estrangeiros*: ***Eu trato de coisas correntes, (sou amiga do povo) sou muito clara. Folgo de aprazer a todos. (...) Finalmente a mim [Comédia estrangeira] nunca me aprovaram escuridões, nem falo senão para que me entendam; quem al quizer não fale e tirará de trabalho a si e a outrem. Muitas contas vos dou de mim logo de boa entrada. Cuidáveis que não havia de trazer de mulher senão o traje? Ora vistes que também trouxe a língua.***

Ironia manifesta, porque com estes e outros pronunciamentos *mistura*, dá sentido às referidas *escuridões* – ou *sentido oculto*, *hiponóia* grega – dos textos clássicos gregos (teatro e filosofia de Platão) e das obras de Gil Vicente.²³

Sobre a relação de Sá de Miranda com a obra de Gil Vicente já apresentámos uma muito breve abordagem da questão, numa outra publicação onde tentámos esclarecer algumas lendas constantes da história da literatura portuguesa que, neste caso, quase sempre envolvem uma hipotética disputa entre Gil Vicente e Sá de Miranda, lendas criadas e exacerbadas pela *crítica tradicional*, em verdade por alguns dos ilustres académicos, desde os primórdios. E, sobre isso, recordamos a nossa posição exposta

23 - Sobre o que se entendia então por *escuridões*, ou obscurecendo o discurso, *falar às escuras*, leia-se a obra de Leonel da Costa (1570-1647), as traduções de Virgílio, quando diz: «*As Eclogas e Geórgicas de Virgílio. Primeira parte das suas obras, traduzidas do latim em verso solto português. Com a explicação de todos os lugares escuros, história, fabulas que o poeta tocou e outras curiosidades...*». Sublinhámos lugares escuros, para destacar o que se entendia por *escuro* (e *escuridão*): algo próximo de *mais difícil de compreender ou de perceber*, sem que seja pejorativo ou criticável.

em análise desenvolvida no prefácio do nosso estudo de *Vida do Paço* (*Auto de Dom André*) referindo a famosa copla (enlace de dois tercetos) da *Carta Resposta a Fernando de Meneses*, que constitui um dos maiores elogios a Gil Vicente implícito nos versos de Sá de Miranda:

*Os momos, os serãos de Portugal / tam falados no mundo, onde são idos / e as graças temperadas do seu sal? // Dos motes o primor e altos sentidos, / os ditos delicados cortesãos, / qu'ê deles? Quem lhes dá somente ouvidos?*²⁴

Na verdade não nos parece que tenha havido qualquer malvadez, má intenção ou mesmo ofensa de parte a parte, dado que nas obras do dramaturgo nunca a encontrámos. Pois a questão do *Francisco filho de clérigo*, mais depressa se referiria ao seu amigo Francisco de Portugal, o conde do Vimioso, que a Francisco de Sá, porque o conde era filho do bispo de Évora, e aquela referência (pela ironia que encerra no caso) seria motivo de cumplicidade para riso do visado e da Corte, pois ele, como grande parte do restante público, bem sabia a quem o autor se referia, pela encenação, adereços ou outros sinais, sabiam que a figura do Francisco (filho de clérigo) em *Clérigo da Beira* representava o rei de França, Francisco I, e será apenas a este (e como figura da peça) que o Clérigo (Papa Clemente VII) se refere: *Filho de clérigo és / nunca bom feito farás*. (40). Além disso a peça *Clérigo da Beira* terá sido representada no Outono de 1526 muito possivelmente em Alcochete, como comprovámos, e Sá de Miranda não poderia ter assistido à sua representação, porque só terá chegado a Portugal em Fevereiro de 1527,²⁵ portanto, contrariamente ao que escrevemos quando analisámos *O Clérigo da Beira*, nem aqueles versos lhe podiam ter sido dirigidos.

Inversamente, a questão da personagem Comédia em *Os Estrangeiros* se referir aos *autos* (acções teatrais), dada a ironia posta no seu orgulho de *Comédia estrangeira*, situando-se como estrangeira pretende que a não estranhem, sendo *muito clara* (*sou amiga do povo*) tratando apenas

24 - Sá de Miranda, *Obras Completas*, Vol.2, *Carta a D. Fernando de Meneses*. (pag. 104-105). Clássicos Sá da Costa. Editora Sá da Costa, Lisboa.

Dos motes o primor e altos sentidos... Sobre isto permitam-nos exemplificar os *altos sentidos*, repetindo aqui versos e *motes* sobre a Liberdade – em economia de esforço – que atrás transcrevemos de *Dom Duardos* (que Sá de Miranda, muito possivelmente, teria visto representar em 1523): *A vos señoira, son debidas / flores, de más altas rosas / y peligro, / aunque estas, fueron cogidas / en las sierras más hermosas* (1885) / *deste siglo. // Y aquél que las cogió, / se puso en harta ventura / con serpientes...* / *Él, por Maimonda murió...*, (1890) / *y yo, por la hermosura / de las gentes. ...* E de *Inês Pereira* (que não terá visto representa em 1523): *Quien con veros pena y muere / qué hará cuando no os viere? E mais adiante: Si no os hubiera mirado / no penara / pero tan poco os mirara*. (780).

25 - Sá de Miranda terá regressado a Portugal em Fevereiro de 1527. Em, *Le voyage épigraphique de Mariangelo Accursio au Portugal, printemps 1527*. Sylvie Deswarte-Rosa, *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, 21-2012. (p. 83).

de coisas correntes e sem manhas, para, como estrangeira, poder agradar a todos, parece-nos ser mais um elogio encoberto pela *má língua* – pelas *escuridões* dos autos – da personagem Comédia (estrangeira) do que uma crítica ao autor dos autos, – *nunca me aprovaram escuridades*, dizendo obscuridades em vez de *sentido oculto* – pois a figura que fala pretende (re)apresentar-se bastante orgulhosa na sua forma de comédia *imitada* (*imitatio*) dos clássicos romanos (e italianos coetâneos), quando na Roma (imperial) se entendia a imitação dos melhores (clássicos gregos) para uma classe de elite, o limite superior da Arte para a classe social dominante no Império. E não para o povo.

Aquilo de que habitualmente a *crítica tradicional* se serve – o prólogo de *Os Estrangeiros*²⁶ – para opor Sá de Miranda aos *autos*, na época em que o autor o escreve, constitui a nosso ver um dissimulado apreço pelas obras de Gil Vicente. Há que ter presente que é a *figura* «Comédia Estrangeira» que fala, não Sá de Miranda. Senão vejamos:

...a personagem Comédia apresenta-se como estrangeira e conta a sua vida, natural da Grécia, etc., porém já antes havia preparado o público para a estranheza e natureza estrangeira da sua figura e da sua fala (*parece-vos que não diz a fala com os trajes*); refere-se de seguida à Idade Média, onde, a seu ver, *não havia memória de nós* (Comédia) e depois, refere-se à redescoberta dos textos antigos (de Plauto e Terêncio) e aos seus novos *imitadores* em Itália (Ariosto, que o próprio *imita*) e, porque por lá (em Itália, 1526) se desencadeou a guerra, de lá (essa Comédia estrangeira) vem fugindo e, *aqui neste cabo do mundo acho paz*.²⁷ E logo a seguir, porque a Comédia veio fugindo para Portugal, (ela própria) tira a conclusão imediata do que poderá estar na ideia do público: «...a comédia em Portugal é *auto*!» Contudo a estrangeira (a Comédia de *imitatio*) reflecte: *mas eu o que não fiz até agora, não queria fazer no cabo dos meus dias, que é mudar o nome. Este me deixai por amor de minha natureza* [Comédia estrangeira] *e eu* [Comédia] *a dos vossos versos também vos faço graça, que são forçados daqueles seus consoantes*.²⁸ Assim, ela, a Comédia estrangeira, aceita bem a natureza da comédia portuguesa em verso (dos autos) pois pelos versos dos autos a Comédia (por sua própria natureza) produz graça – *e eu Comédia (a dos vossos versos) também vos faço graça*, – pois, até porque, rimando perfeitamente, os versos impri-

26 - Francisco Sá de Miranda, *Obras Completas*, Volume II, p 123, 124. Livraria Sá da Costa Editora. Confrontando-se também com as várias versões publicadas pelo CET (FLUL) no sítio Internet www.cet-e-quinhentos.com.

27 - Sublinhe-se que, neste texto, quem vem fugindo de Itália por causa da guerra, ao encontro da paz em Portugal, é a Comédia (estrangeira), o autor – Sá de Miranda – não se refere a si próprio.

28 - A *rima consoante* é a rima sem defeitos, que se compõe com uma perfeita semelhança de som desde a vogal da sílaba predominante. Também expresso do seguinte modo: *Os vossos consoantes não me armam, são mui forçados e batem muito nas orelhas*. Isto é, sem a ironia do texto do autor, as rimas, porque ricas, impõem-se demasiado à percepção auditiva.

mem uma maior força – *que são forçados, daqueles seus consoantes* – em conformidade com (os autos de Gil Vicente) a Comédia portuguesa.

De seguida esclarece o porquê da *diferença* entre a Comédia (estrangeira) e os *autos* (a comédia portuguesa, Gil Vicente) estabelecendo a comparação (dizendo a estrangeira): *Eu trato de coisas correntes, (sou amiga do povo) sou muito clara.*²⁹ *Folgo de aprazer a todos. Direis vós que não é muito boa manha de dona honrada;* [pois, com isso] *direis que Portugueses sois.*

Como parêntesis, lembramos que Gil Vicente apresenta nos seus autos «estas» *boas manhas* em todas as suas peças, comédias, farsas e sátiras políticas (as ditas moralidades) que, pelo estudo que o autor faz do seu público, tem por norma criar algo que sendo dirigido a todos, se evidencia *complexo e pleno das mais diversas harmonias para as almas mais complexas e simples para as almas simples.*³⁰

Continuando com a leitura de Sá de Miranda: a Comédia estrangeira prossegue então com a sua ironia referindo-se aos *autos* (Gil Vicente), concluindo: *Finalmente a mim* [Comédia estrangeira] *nunca me aprouveram escuridões* [o sentido mais erudito, *complexo*, mais culto e oculto nas peças de Gil Vicente, o *mythos*], *nem falo senão para que me entendam; quem al* [outra coisa] *quiser não fale e tirará de trabalho a si e a outrem. Muitas contas vos dou de mim* [Comédia] *logo de boa entrada. Cuidáveis que não havia de trazer de mulher senão o trajo? Ora vistes que também trouxe a língua* [as *escuridões*]. Pois, com as últimas frases transcritas, na fala da Comédia, o autor esclarece que se trata de ironia, de piada sobre o assunto – *má língua*, – esclarecendo que na Comédia (estrangeira) não há sentidos ocultos (as *escuridões* e as *boas manhas*), ao contrário do que se passa nos autos de Gil Vicente. A *má língua*, refere-se muito directamente às *escuridões*, a sua forma irónica – fazendo ironia porque também *escurece*, ocultando a verdade sobre os autos – de designar o sentido oculto dos autos (o *mythos*), em oposição ao *sou muito clara, folgo de aprazer a todos*. E, se assim fala é para que todos a entendam (entendam a Comédia), e quem outra coisa quiser não fale para não haver discussões, pois assim dá conta de si mesma, fazendo comédia supostamente *muito clara* tratando as *coisas correntes*...

Na verdade *de facto*, neste prólogo de *Os estrangeiros*, a Comédia é apenas *clara* quando captada a ironia, e só por quem melhor conhece as obras de Gil Vicente, com certeza o público a quem Sá de Miranda se

29 - É evidente que as frases iniciadas por: *Eu trato de coisas correntes, sou muito clara. Folgo de aprazer a todos (...) que não é muito boa manha de dona honrada (etc.);* são ditas (escritas) em contraposição: *a mim nunca me aprouveram escuridões,* [pois] *nem falo senão para que me entendam...* E com estas palavras marca a sua posição em relação a obras mais complexas e eruditas – só para alguns, os mais bem formados as entenderem – as obras de Gil Vicente.

30 - Recomendação de Platão para elaborar um bom discurso retórico, em *Fedro*.

dirige, por suposição, em 1528 ou 1529,³¹ porém, quando a Comédia diz que vem de Itália refugiar-se na paz do lugar, poderá querer dizer que esta comédia (estrangeira) que apresenta, cuja escrita poderia ter sido iniciada por lá, ou, na nossa opinião em Valença de Aragão (em finais de 1523, depois da eleição do Papa Clemente VII), ou durante a viagem marítima (pois bastante se refere o mar na peça) entre Valença e Roma (talvez com escala em Palermo) e que agora se dá a conhecer neste lugar (de Portugal) onde se encena.³² Em verdade, esta peça é completamente estéril quanto às referências à realidade viva da cidade de Palermo, onde as principais personagens são estrangeiros na cidade – sobressaem os valencianos, e as *outras festas hão se de fazer em Valença de Aragão*, como diz o Representador no final da peça, – o lugar da acção definido no Prólogo da peça, Palermo, é apenas um lugar abstracto, que se deve apresentar como um cenário de exterior, praca ou largo com uma *igreja alta* (talvez pintada com algumas casas mais ao longe) e uma pousada (igreja convento – cemitério anexo), pois, o único apontamento dado na peça sobre algo da cidade apenas refere (Acto V, cena III): [Briobris] *...onde tem esse Doutor a pousada?* [Devorante] *Junto daquela igreja alta.* [Briobris] *Bem está, perto tem logo outra pousada para mais dias.* É evidente que esta segunda pousada é aquela *igreja alta* com um cemitério anexo. Isto quer dizer que Sá de Miranda não conheceu (não viveu em) Palermo, ou nunca lá esteve. Se ele conhecesse de facto Palermo não seria apenas a *igreja alta* de um cenário pintado, mas a catedral, a igreja do santo fulano de tal, ou qualquer coisa do género.³³

Para além de toda esta nossa argumentação, custar-nos-ia muito a crer – até pelo carácter da sua poesia e, sobretudo, das suas palavras saudosas, bastante elogiosas sobre os velhos serões da Corte, na verdade de facto, com Gil Vicente – que, na Corte portuguesa, o doutor Sá de Miranda se situasse entre as *almas simples* e que nunca tivesse atingido o alcance, nem sequer compreendido o sentido e os significados das peças de Gil Vicente. Contudo, como referimos ao introduzir a análise da peça *Vida do Paço* (*Dom André*), Gil Vicente foi homenageado e admirado por Sá de Miranda nas suas églogas, em *Basto*, e em *Epitalamio Pastoril* (talvez ainda em *Encantamento*, égloga dirigida a *Dom Manuel de Portu-*

31 - Data provável em que o texto do prólogo foi escrito por Sá de Miranda. Embora muitos académicos refiram que há no texto uma crítica que se dirige a *Gil Vicente e sua escola* (nomeando mesmo outros autores de autos), parece-nos que na data em que o texto de Sá de Miranda terá sido escrito, só podia referir-se mesmo aos autos de Gil Vicente e, para o comprovar bastará recorrer à cronologia da produção dos autos em Portugal e à idade dos seus autores.

32 - A ideia de que a primeira peça de Sá de Miranda foi escrita em Itália em 1523 (que entendemos poder estar correcta), pertence a Thomas Earle, hipótese colocada pela análise que realizou da obra do autor.

33 - Sobre este assunto ver a introdução que escrevemos na nossa publicação sobre *Dom André: Gil Vicente, Auto da Vida do Paço...*

gal), onde o poeta o recria, idealizando o dramaturgo nas figuras de Gil e Bieito, em conformidade com a avaliação que faz da pessoa e do seu trabalho, enaltecendo o seu carácter e inteligência, a sua (arte) capacidade de criar fábulas, a sua música e poesia.

Segundo se ensina, Sá de Miranda terá sido o primeiro a adoptar em Portugal as *modernas* formas italianas do *maneirismo clássico* (na imitação dos clássicos romanos, *imitatio, modelo de classe* assumido como perfeição na produção artística), e há quem acrescente a *dita comédia erudita* em língua vulgar. Quanto à Comédia em prosa, o prólogo de *Os estrangeiros* o confirma, supostamente escrito entre 1528 e 1529, porém quanto à poesia em *formas* adaptadas ao *modo italiano* parece mais provável que as suas fontes tenham sido Boscán e Garcilaso, o que teria sucedido não em Itália, mas alguns anos mais tarde (a partir de 1530, senão só a partir de 1543), porque não há notícia, nem sinais, que Sá de Miranda tenha estado presente em Espanha durante os festejos de casamento de Carlos V. Todavia, no caso da poesia em *moda italiana*, as fontes de Sá de Miranda poderiam ter sido encontradas durante a sua permanência em Itália, mas neste caso haveria indícios disso nas suas obras, tal como há outras referências significativas. Porque em Espanha, os *modelos italianos* partiram de um desafio feito por Andrea Navagero a Juan de Boscán em Maio ou Junho de 1526 em Granada. Mas Boscán só depois de regressar a «casa» iniciou os exercícios ao estilo italiano, apoiado por Garcilaso como parceiro de aprendizagem nas práticas do estilo, dos modelos de estrofes, das convenções métricas, temáticas e estilísticas.

Na comitiva da boda de Carlos V, desde Toledo (1525), Sevilha (1526), Granada (1526), Valladolid (1527), estiveram por certo os embaixadores italianos Castiglione (Roma) e Navagero (Veneza) em encontros eventuais com os poetas Juan de Boscán, Garcilaso de la Vega e Diego Hurtado de Mendoza. E, segundo Boscán, foi em conversa de jardim na Alhambra de Granada que Andrea Navagero lhe propôs o desafio de adoptar o modo de versejar, seguindo os melhores poetas italianos e expondo as normas das suas formas. Como descreve Boscán em carta à duquesa de Soma (depois posta em prólogo da edição das suas obras):

He miedo de importunar a Vuestra Señoría con tantos libros. Pero (...) Quanto al tentar el estilo de estos sonetos y canciones y otras cosas de este género, respondo: que así como en lo que he escrito nunca tuve fin a escribir sino a andarme descansando con mi espíritu, si alguno tengo, y esto para pasar menos pesadamente algunos ratos pesados de la vida, así también en este modo de invención (si así quieren llamalla) nunca pensé que inventava ni hacía cosa que hubiese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente como en cosa que iba tan poco en hazella que no había para qué dexalla de hazer haviéndola gana. Quanto más que vino sobre habla. Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haver sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí

nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, más aun me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas vezes en lo que el Navagero me havia dicho. Y así començé a tentar este género de verso, en el qual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas proprias que esto començava a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor a ello. Mas esto no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su jüizio, el qual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándomele de aprovar con su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después, ya con su persuasión tuve más abierto el jüizio, ocurriéronme cada día razones para hazerme llevar adelante lo començado.³⁴ (...)

A presença de Andrea Navagero em Espanha desde o verão de 1525 e até início de 1528 – em missão de embaixador, representante do doge de Veneza, para tratar da paz com o imperador – e logo de seguida em França com Francisco I, foi importante para a divulgação mais ampla dos seus trabalhos de edição dos clássicos romanos da época de Augusto.³⁵ E, em Espanha, Navagero contribuiu pessoalmente para a introdução das formas italianas de fazer versos e de os organizar, pois foi por seu desafio e ensinamentos que, a partir de então, foram ensaiadas e assimiladas pelos poetas Juan de Boscán, Garcilaso de la Vega e Diego Hurtado de Mendoza.

Queremos com isto sublinhar que foram as *musas da cultura italiana* que se deslocaram até Espanha, que afinal de contas, nestes anos, era a cabeça do Império, apresentando e divulgando as suas *formas*, pois foi em Granada, e só a partir do Verão e até Novembro de 1526 que (depois do Marquês de Santillana), os poetas espanhóis referidos tomaram contacto e assumiram os modelos italianos da poesia para uso do *maneirismo clássico*, e não pelas suas deslocações a Itália como tem sido uso divulgar. Todavia, quanto a este assunto na produção poética de Sá de Miranda

34 - Juan de Boscán. *Obra completa*, Ed. Cátedra, 1999, p.115-120.

35 - Em colaboração com Aldo Manuzio, editor de Veneza, Andrea Navagero publicou as obras anotadas de autores latinos: Quintiliano (1513), Virgílio (1514), Lucrécio (1516), Ovídio e Terêncio (1517), Horácio e Cícero (1519).

não o estudámos.³⁶ Contudo, pelo que estes nossos estudos nos permitem dizer sobre o relacionamento entre Garcilaso e Sá de Miranda, parecem-nos que poderia ter acontecido entre o final de 1522 e até finais de Maio de 1523³⁷ caso o poeta português só tenha ido para Itália em meados de 1523) a única oportunidade do português ter convivido pessoalmente com Garcilaso de la Vega (poeta), porque de Espanha Sá de Miranda conheceu *Valença de Aragão* – e não mais – porque quando da deslocação a Itália (partindo em 1521 ou por mais certo em 1523 – voltando em 1527) terá feito paragem com estadia naquela cidade de Espanha, durante a qual, possivelmente – ainda em finais de 1523 (T. Earle) – iniciou a escrita de *Os Estrangeiros*. Valência, cidade cosmopolita e porto marítimo, era com Barcelona, um dos mais importantes portos da Espanha no Mediterrâneo, um porto que também servia de abrigo a estrangeiros e ligação com Roma, Nápoles, Palermo, etc.. Na verdade, a comédia *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda pode ter sido escrita apenas ocupando o tempo durante as viagens marítimas com escalas comerciais (de curta estadia) em diversos

36 - Devemos no entanto advertir que nos meios académicos predomina uma certa fantasia sobre supostos passos dados e encontros estabelecidos por Sá de Miranda em Itália. Quase tudo baseado na imaginação dos que avançaram o estudo do autor, seguindo outros os primeiros, pelo paradigma da citação, da citação... Como exemplo apresentamos um trecho de Aires do Couto, “*As comédias de Sá de Miranda «Arremedos de Plauto e Terêncio»*”, Mathesis, 13. 2004.

“Em 1521, Sá de Miranda empreendeu uma viagem a Itália e por lá permaneceu durante cinco anos, até 1526, período durante o qual contactou com alguns dos vultos mais importantes do florescente humanismo italiano (Bembo, Sannazzaro e Ariosto). Esta viagem aconteceu num período de profunda viragem do teatro italiano e, por isso, Sá de **Miranda deve ter tido** oportunidade de assistir a numerosas representações de peças de comediógrafos latinos, levadas a cabo nas cortes de príncipes letrados, e de conhecer algumas peças modernas, como por exemplo as de Bibbiena (Calandria), Aretino (La Cortigiana, Il Marescalo, Gli Ipocriti, etc.), Maquiavel (La Mandragola), e particularmente as de Ariosto (La Cassaria, I Suppositi, Il Nigromante [escrita em verso em 1520], Lena [escrita em verso em 1528] e Gli Studenti [escrita em verso, que o autor deixou incompleta]). Aliás, como vimos, o próprio Sá de Miranda, na carta dirigida ao Cardeal D. Henrique, afirma ter sido influenciado pela tradição dramática italiana, principalmente de Ariosto, de quem extraiu, para a comédia *Os Estrangeiros*, a personagem Doutor Petrônio, inspirada no Doutor Cleandro, da comédia *I Suppositi*.”

Sá de Miranda deve ter... Para produzir o artigo o autor cita eminentes académicos, contudo, na verdade de facto, em termos de informação e cultura, ao autor de *Os estrangeiros*, para a sua produção, bastaria ter lido o *I Suppositi*, (em prosa) com todas as informações sobre os autores clássicos, Plauto e Terêncio, que Ariosto lá escreveu em 1509 e, conhecer as obras de Terêncio que, em Portugal, eram conhecidas e até constituíram matéria de formação de el-rei João III (Andrade). De salientar que Ludovico Ariosto, escreveu em verso todas as peças seguintes: *Gli studenti* (1518), *Il Nigromante* (1520), *La Lena* (1528); e mais, à época de representação de *Os estrangeiros* em Portugal, reescrevia também em verso *La Cassaria* e *I Suppositi*, as suas primeiras peças, enquanto manifestava algum repúdio pela *imitatio*, que ele próprio praticara. Estranho é que estando Sá de Miranda em Itália entre 1521 ou melhor 1523 e 1527, e mesmo depois em Portugal, não se tenha dado conta das mais recentes peças em verso de Ariosto e escreva aquela carta ao Cardeal, e ainda conserve (retocando-o) aquele discurso da figura Comédia (estrangeira) no Prólogo de *Os estrangeiros*.

37 - Como referimos em *Gil Vicente, Vida do Paço*.

portos do Mar Mediterrâneo, ouvindo *episódios* narrados entre os viajantes, criando e compondo o enredo, estruturado a peça pela leitura de *I Suppositi* de Ariosto (e outros), e mais tarde reformuladas.

Sobre a célebre *Carta Resposta* a Fernando de Meneses,³⁸ mal admitida por autobiográfica, devemos sublinhar que é escrita em coplas (enlaces de duas estrofes) com unidade de sentido, cada copla formada por dois tercetos de versos decassílabos, estrutura formal que é importante ter presente para ler, perceber e captar o sentido dos versos e, pela sua leitura, podemos concluir que Fernando de Meneses escreveu a Sá de Miranda, não de Sevilha, mas depois de já estar em Lisboa, – *Ora sois já na Corte, onde se ateia / para vós outra chama...*, – descrevendo Sevilha e os prazeres por ele (Meneses) lá vividos, informando o poeta sobre Sevilha e sobre a Corte de Lisboa, e Sá de Miranda apenas *idealiza e comenta* no seu poema – a *Carta Resposta* – as descrições feitas por Meneses. E, em contraposição ao que Meneses viu e lhe narra (*numa Sevilha mil Sevilhas...*), *se cousa é para crer, e não patranha*, diz Sá de Miranda que não viu Sevilha, lista depois *mil* coisas que viu, portanto, tudo o que *viu* no estrangeiro: Roma, Veneza e Milão (Milão, *em tempo de espanhóis e de franceses*: de franceses, entre Out-1524 e Fev-1525); e em Espanha só viu *Valença de Aragão*. Mas, no caso, o seu ver (*vi...*) quer dizer *ter estado em* (este vi, é conheci), pois de passagem em hospedagem de fraca estadia terá visto mais. Em contraposição ao que Meneses diz de Lisboa, Sá de Miranda expressa a saudade dos velhos tempos na Corte: *...os serões de Portugal, tão falados no mundo*; e depois comenta as informações que Fernando de Meneses lhe transmite sobre a Corte portuguesa.

Na realidade esta questão de um suposto ou atribuído *título de teatro erudito* de quinhentos, em contraposição aos *autos* – afinal em que peças residirá *de facto* a sabedoria e a erudição, veja-se por exemplo a nossa análise das peças, *Auto da Alma* de 1508 e *Exortação da Guerra* de 1515 – assim como da comédia latina e erudita em Itália, tem muito mais que se lhe diga, nomeadamente sobre as alusões e as formas de integração dos clássicos e coetâneos, contudo no actual universo dos estudos realizados, há alguns equívocos e muitas novelas feitas em substituição da história, dos factos e da cultura envolvidas, contestáveis ilusões manifestadas (*castelos de cartas*) em diversos folhetos, revistas e teses de mestrado e de doutoramento.³⁹ Afinal de contas, é conveniente lembrar, e sublinhar, que apesar de muito pouco ou mal compreendidos, foram os *autos da renascença* criados por Gil Vicente, com os seus versos (ditos tradicionais) de

38 - Sobre o assunto consultar a nossa publicação Gil Vicente, *Vida do Paço*.

39 - Um exemplo entre muitos: *A comédia clássica de Sá de Miranda e o diálogo intertextual com seus paradigmas literários*. Tese de Martha Baena da Silva, orientação do Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira. Universidade de São Paulo, 2006. (Trabalho realizado com extensa bibliografia dos melhores especialistas da actualidade). Bastará confrontar este trabalho com as conclusões de Thomas Earle em *Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda*, 2006.

formas múltiplas, que germinaram, deram fruto e fermentaram, proliferaram e estiveram na forja do teatro do século de ouro espanhol e barroco ibérico.

Toda esta questão parece (é) alheia ao que estamos a tratar, mas também é importante desfazer dúvidas que envolvem o autor (Gil Vicente) e o seu teatro. Todavia, consideramos que entrámos de facto noutra campo também vasto mas que retorna ao ponto de partida. Portanto, voltando ao *universo pastoril*, o que temos por certo é que entre 1522 e 1523, quando da estadia de Garcilaso em Portugal⁴⁰ se discutiu na Corte portuguesa sobre o pastoril e sobre poesia bucólica, – como consta de *Vida do Paço*, ou *Auto de dom André*: [Ratinho] *Ando, senhora, tam cilhado, / que não venha boi que lavra / todo o dia com o arado*. [Hilária] *Singular passo de amores, / esses tais! São castelhanos?* (770) – talvez em confronto com o pastoril no teatro, que era bastante usado no século anterior em arremedos e entremezes (discursos dialogados) breves, que pretendiam ser semelhantes ou variantes às bem conhecidas églogas de Virgílio, ou como nas *Coplas de Mingo Revulgo* (1472-1485), também representação alegórica (moralizante) da situação política, ou a *Égloga* (1495) de Francisco de Madrid, etc..

Sobre o teatro *pastoril* de Gil Vicente

O pastoril do século XV até tinha evoluído, pois Juan del Encina já o havia transformado um novo *pastoril castelhano*, evidenciando nas suas obras os conflitos e as alianças estabelecidas entre a classe burguesa (os pastores da Mesta) e a aristocracia (a nobreza e o clero),⁴¹ como ele próprio afirma: para que *no pensasen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociesen que a más se extendía su saber*.

Pelo panorama que traçámos, como pela *crítica tradicional*, na península ibérica o pastoril em 1523 não integrava *as formas* italianas nem o maneirismo clássico – nem no teatro nem na poesia – contudo, há uma mudança substancial no *universo pastoril* do teatro de Gil Vicente, em 1523 designado por *português*, mas com antecedentes mais directos no *Auto de Sibila Cassandra*.

40 - Como referimos quando tratámos da peça *Vida do Paço* (*Auto de dom André*), os testemunhos existentes do serviço de Garcilaso à Guarda Real em Valladolid neste período (finais de 1522 até Junho de 1523), só confirmam que *naquele serviço* o poeta soldado terá estado em Portugal. Porque: como poderia então ter surgido a dúvida que, se estando ele ao serviço da Guarda Real em Valladolid, não se encontrasse presente naquela cidade, ao ponto de necessitar de testemunhos que colocam *naquele serviço*, durante aquele tempo, a fim de lhe serem pagos os devidos salários?

41 - Gil Vicente, *Auto da Visitação, Sobre as origens*. Ed. Inês Ramos, 2010.

Sobre o *Auto Pastoril Castelhana* já nos pronunciámos.⁴² trata-se de uma peça erudita, meticulosamente elaborada, seguindo a par e passo o exposto na *Poética* por Aristóteles e, se seguirmos a sua classificação, será uma *comédia (tragédia) de carácter*, e voltamos a sublinhar o que antes já dissemos vendo nela o recurso a Petrarca, não só pelo isolamento inicial do protagonista, afastamento da vida social, mas mais ainda pelas alusões enigmáticas do último episódio, que descrevem a biografia do autor (poeta, ourives, filósofo), pois como refere Petrarca, o texto *pastoril* só seria compreensível com recurso aos esclarecimentos do próprio autor. Só o próprio autor poderia fornecer a informação necessária ao decifrar dos enigmas nas alusões feitas pelo protagonista (no caso, figurando o autor). Assim, o confronto de opiniões após a representação da peça dominava o resto do serão da Corte, e os diálogos sobre o conteúdo da peça serviram, em parte, para desenvolver a peça seguinte, o desafio de *Reis Magos*. Todavia, sobre os restantes autos, com o uso de formas diversas do pastoril, devemos salientar que Gil Vicente poderá ter tido acesso à *Arcádia* de Jacob Sannazaro publicada em 1504, ou à edição de 1502, ou mesmo antes, por altura da ocupação francesa de Nápoles (1494-1503), quando as folhas manuscritas, em cópias diversas, percorriam as cortes italianas e ibéricas, pois também Sannazaro havia feito da sua escrita uma representação alegórica, figurando no pastoril da sua *Arcádia* alguns eventos políticos do seu tempo, porém como protesto e em referência a factos pessoais (histórico familiar).

Sobre o *Auto da Fé* será muito difícil chegarmos a fixar uma conclusão, porque o que nos ficou dele será apenas um fragmento. Tais foram os cortes da censura – com certeza a religiosa⁴³ – que o texto que conhecemos (da *Copilaçam* de 1562) finalizando com a entrada em cena de uma personagem (Silvestre) que estaria na peça desde o seu início – início ou uma parte que não consta da peça tal como a conhecemos – não nos deixa a hipótese de reconstituir a *acção dramática* no seu todo, e com isso alcançar a leitura, concretizando a forma aparente da peça e recuperando o seu *enredo*. Pois, nem sequer encontramos – nem indefinida – uma qualquer forma que nos conduza à percepção da rede (trama) geral da peça. Detectamos apenas alguns fragmentos que não nos permitem completar a *trama* e o *mythos*. Contudo um *universo pastoril* está lá – difícil perceber mas não será comparável ao da *Arcádia*, e não apenas porque os deuses são outros, – na forma alusiva ao lugar de onde as personagens figurando *pastores rústicos* se deslocaram para visitar a Capela Sistina e ver as suas pinturas, sobretudo as mais recentes, pintadas na abóbada, pois Miguel Ângelo interrompeu a sua pintura a meio, em Agosto de 1510, enquanto o Papa Júlio II haveria de angariar fundos para lhe pagar, abrindo a Capela

42 - Gil Vicente, *Auto Pastoril Castelhana, a autobiografia em 1502*.

43 - Se o *Auto da Fé* era uma peça religiosa, e tão devota como se tem considerado, então porque terá sido tão sujeita a monstruosos cortes, que apenas nos ficou um fragmento?

ao público para visitação, – e também o Museu, o *jardim das estátuas* – a fim de motivar embaixadores e príncipes para o financiamento da obra, que só viria a ser retomada em Março de 1511, completando Miguel  ngelo o resto da abóbada até 31 de Outubro de 1512.

Sabemos que a cenografia e a encenação, com uma grande quantidade de figurantes trajando de padre ou sacristão – por certo em movimento de entrada e saída de cena para parecerem ainda mais, – constitui uma representação com o objectivo de evocar a festividade da exposição das obras da Capela Sistina por um grande conjunto de referências que organizámos em dois grupos.

Primeiro: (a) na didascália refere, os pastores *estando maravilhados no Pontifical*, quando Pontifical se identificava com o domínio eclesiástico, do governo da Igreja; (b) também se refere, de modo propositado, o ano de 1510 pelas motivações atrás indicadas; (c) a Capela está repleta de clérigos e acólitos – [Benito] *Cu ntos que estos zotes [patetas] son* (5) / *o cregos o son personas* / [Brás] *Mas qu  mont n de coronas...* – nem pelo vestir se distingue o clérigo do sacristão; (d) os pastores fazem referência a diversas imagens,   *serpente encantada ( rvore da vida*, pela Fé), apontam estruturas arquitectónicas sugeridas pela pintura, e mais, assinalam uma figura que, pela breve descrição, será pintura inacabada de *aquel hombre / puesto y la color perdida* (desenho, pintura incompleta, aguada do fresco). Evidentemente que *as visões dos pastores* são figuração do autor de uma realidade imaginada a partir de notícias apresentadas na Corte portuguesa e porventura de alguma descrição (ou esboços de terceiros) das obras de pintura mais recentes realizadas na Capela Sistina. Juan del Encina chegou a Salamanca vindo de Roma havia pouco tempo.

Segundo: (a) *Fé   crer o que não vemos...*, assim mesmo, a referência a não estar plenamente visível uma representação do nascimento de Cristo na Capela, e a intervenção da figura da Fé na personagem sublinha isso mesmo na mais solene serenidade e sobeja ironia, dizendo que a fé é quanto basta para substituir a presença desse (imaginário) quadro pintado, para o que bastará idealizar a cena, pela conhecida descrição, senão pela ideia evocada pelo nome – Natal – vendo o presépio como um conceito, um *universal*; (b) a referência a uma mesa, a *mesa / com tanta retartanilla*, que afinal   cama (com dossel) para o outro pastor,   *cama a for de villa* (15) / *chaqueada a la francesa*, digamos “cama   francesa”, o que numa capela só pode corresponder a um altar enquadrado num baldaquino, uma mesa coberta com um pano bordado integrada naquele elemento arquitectónico.

A ausência no cenário criado para a representação da peça de uma imagem do presépio, poderia ter sido uma concretização idealizada por Gil Vicente para, desse modo, desenvolver no texto da peça a figuração em função da ideologia pretendida e concretizada na religiosidade da figura da Fé. Contudo, ao colocar na cena – da Capela – um altar integrado num

baldaquino, conduz a nossa investigação (e imaginação) por outro caminho, porque perante uma tal estrutura, o crente – como um observador na Sistina – não se dará conta do que está para além dela, que quase tudo o que está na parede Oeste (altar) lhe fica encoberto.

Assim, pela dificuldade em o comprovar, queremos supor que Gil Vicente com toda a sua ironia⁴⁴ se manifesta em defesa da presença visual da pintura do presépio de Perugino, o *Nascimento de Cristo* – porque agora (1510) na sua frente está a “cama à francesa”, um altar, projecto de Bramante (1504 a 1506), – e, na verdade, a reparação da abóbada e da parede de topo (fechando as duas janelas da parede Oeste, altar) realizada por Bramante, após os danos causados pelos trabalhos efectuados quando das fundações para construção da Torre Bórgia e depois da nova Basílica de São Pedro, implicou a renovação da pintura da abóbada (antes de um céu azul estrelado) mas, por certo também (?) a recuperação da parede Oeste e a reposição de um novo altar (integrado num baldaquino como em São João de Latrão e mais tarde na Basílica de São Pedro), uma estrutura que, na perspectiva geral da Capela, encobriria a vista da pintura dessa parede (se é que as pinturas não foram também destruídas pelos danos atrás citados e pelas obras de recuperação necessárias), quadros de Perugino, compostos sobre o *Nascimento de Cristo* (presépio),⁴⁵ a *Ascensão da Virgem* e o *Achamento de Moisés entre os papiros*, fazendo a passagem (pelo paralelo) da vida de Moisés de um lado (parede Sul) para a vida de Cristo do outro (parede Norte). Altar, baldaquino e (ou?) obras de pintura substituídos em 1535 (a 1540) pelo *Juízo final* de Miguel Ângelo⁴⁶.

44 - A suma ironia de Gil Vicente tornou-se-nos muito clara em 2006 quando começamos a estudar as suas obras, pela leitura do texto que nos esclareceu, uma intervenção de Constantin Stathatos, *Exemplos de ironia no Auto da Índia*, Temas Vicentinos, Actas do Colóquio em torno da Obra de Gil Vicente, Teatro do Bairro Alto, 1988. Ed. Ministério da Educação, 1992.

45 - Em 1504, com o finalizar do derrube da antiga Basílica de Constantino e o escavar das fundações para a nova Basílica, abriu-se na Capela Sistina uma grande brecha no tecto. A parede Oeste da Capela – onde está o altar e o *Juízo final* de Miguel Ângelo – situa-se (no centro) entre a nova Basílica de São Pedro (em construção) e a Torre Bórgia, e, por certo terá sofrido danos, tais que, Bramante, então o arquitecto do Vaticano encarregado de resolver a situação, colocou alguns tirantes de aço sobre a abóbada ligando as paredes Norte e Sul, com certeza que também terá reforçado a parede Oeste com outros tirantes, retirando-lhe as janelas, porque muitos anos mais tarde, em 1522, a parede Este, a da entrada, sofreu também danos (o colapso da arquitrave da porta), também derivados do avanço na escavação para as fundações da Basílica e, com a derrocada perderam-se as pinturas de Ghirlandaio e a de Signorelli que ficaram irre recuperáveis.

46 - Segundo Vasari a pintura do *Juízo final* de Miguel Ângelo implicou a destruição de três obras de pintura de Perugino, *Moisés achado no Nilo entre os papiros*, a *Ascensão da Virgem* e o *Nascimento de Cristo*, as três situadas na parede Oeste da Capela. Vasari baseia-se nas descrições das obras dos artistas e, antes do *Juízo final*, naquela parede haviam estado as referidas pinturas de Pietro

Entretanto os pastores rústicos são ainda colocados perante a questão dos nomes (Natal, Fé, etc.) e das ideias que eles envolvem, assim como a figura e toda a intervenção da personagem Fé, o que se pode relacionar com a percussão do nominalismo e as querelas político culturais em que se envolveram os docentes de Salamanca com a introdução dessa filosofia naquela universidade entre 1508 e 1509, pois (neste caso específico) o regresso ao saiaguês o pode indicar, mas sobretudo pelo confronto de ideias constante do texto e, como também o demonstra a cantiga final uma *enselada que veio de França*, que por certo se relacionaria com o nominalismo, filosofia que se difundia naquela época pela Europa (causando dissabores na universidade de Salamanca⁴⁷) exactamente a partir da universidade de Paris. Estes acontecimentos coincidem com a chegada de Juan del Encina a Salamanca – que, a propósito, em 1509, escreve o *Auto del Repelón* em saiaguês – vindo de Roma onde, precisamente na Capela Sistina, havia servido a Igreja como músico, assistindo aos danos causados na Capela com a construção da Torre Bórgia e das fundações para a nova Basílica de São Pedro, e depois, às modificações, colocação do reforço para segurar a abóbada e ao restauro arquitectónico da Capela por Bramante.

Os aspectos religiosos, ideológicos e filosóficos vão requerer um estudo da peça comparando motivos e objectos, procurando percorrer o texto, evidenciando o pré-texto, os contextos e intertextualidades, e, o mais importantes os subtextos, perante a situação e cultura na época, pela análise crítica ou expressão da configuração de algumas das ideias de Ockham (ou seus seguidores) que mais se destacaram ou que tenham oferecido polémica (ou alguma publicação coetânea): o significado dos *universais* (conceitos), como simples *nomes*; o realmente existente, como individual e sensível; os conceitos universais como representações mentais sem existência substancial; a separação total entre a fé e a razão; o imperador com poder secular sobre o Papa; etc..

Quanto ao universo cultural, um *pastoril* parece ter estado presente, como sugere o texto do diálogo, e como confirmam as intervenções finais entre os protagonistas e a personagem que regressa à peça, Silvestre: *Más ha cregos que ño hombres* (325) / *mas a ños qué se ños da?*

Sobre o *Auto de Sibila Cassandra* já apresentámos em Março de 2010⁴⁸ um pequeno resumo do que está presente no *mythos* da peça, representada no Natal de 1511. Agora devemos acrescentar apenas algumas observações que enriquecem uma análise mais global da peça. Não há dúvida que

Vannucci, il Perugino, mas quando o seu trabalho *Le Vite dé più eccellenti...*, (publicado em 1555) foi iniciado já o *Juízo final* estava pintado havia alguns anos.

47 - Caso que conduz Juan del Encina a escrever o seu *Auto del Repelón* em 1509, retornando o saiaguês, a *língua* pastoril e entoação fonética daquela zona geográfica.

48 - Nossa publicação: *Gil Vicente, o Velho da Horta, De Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura*. ISBN: 978-972-990007-5.

a peça se envolve com a Capela Sistina pela sua pintura, ao colocar as sibilas, tias de Cassandra, frente aos profetas tios de Salomão, representando este a Igreja de São Pedro, a Católica, Apostólica Romana, com a nova Basílica, o seu Templo, e apresentando-se como pastor que pretende aliar-se com Cassandra (pastora serrana) procura trazer a serrania das tias (os povos) para o seu campo. Todavia Cassandra (*loucura*, Erasmo) está louca e não se submete, nem cede a sua vontade a outrem, nem à vontade das suas tias (os povos): não haverá qualquer aliança nem qualquer compromisso da sua ideologia para a reforma da Igreja. De Cassandra haverá de surgir um novo cristianismo, mas nela ninguém acredita. E, por enquanto, na Igreja de Roma tudo se arrasta (ro, ro, ro, é um som de arrastamento). Entretanto Cassandra expande a sua ideologia (a de Erasmo) pelos povos europeus, pelas serranias: *Sañosa está la niña / ay Dios quién le hablaría? // En la sierra anda la niña / su ganado a repastar / hermosa como las flores* (315) / *sañosa como la mar. // Sañosa como la mar / está la niña / ay Dios quién le hablaría?* Mais tarde será Grata Célia (graça dos céus – o direito de interpretar a Bíblia – uma graça divina dada pelo samaritano apenas à hospedeira) que anda fora da Igreja em livre interpretação das escrituras, a liberdade de interpretar, pensar e exprimir as ideias.

Este *universo pastoril* subjacente nesta peça, de certo modo idílico, bem evidenciado pela cantiga, não é o universo da *Arcádia*, mas um outro, derivado da nova formulação realizada por Gil Vicente a partir do *Elogio da Loucura*, elogiando Cassandra e a sua *loucura*, a *donzela bela*, com cenários e encenação a condizer com a letra da cantiga, pois tanto Cassandra como Salomão são pastores que, nas suas personagens, incluem figurações alegóricas das entidades que representam.

Recordamos que a representação conjunta de profetas e sibilas é moda entre os pintores da época em Itália, Gil Vicente como Miguel Ângelo integram-se nesse universo imaginário decorrente da cultura de vanguarda.

Recompondo o ramalhete, Gil Vicente dedicou, senão quatro (a peça perdida para a festa do *Corpus Christi* de 1510), pelo menos três peças de teatro às artes plásticas desenvolvidas por Miguel Ângelo na Capela Sistina: *Fé, Sibila Cassandra e Velho da Horta*, esta última para apresentar el-rei Manuel I com uma figuração do que se estaria a passar na Horta (no pátio da estátuas, Museu do Vaticano) no próprio dia da inauguração da pintura da abóbada da Capela, em 1 de Novembro de 1512. Destas peças, apenas a última não faz parte do universo pastoril, o *universo cultural* do *Velho da Horta* é o *Cancionero General* de Hernando del Castillo e a perspectiva de criação de um cancionero português. *O Velho da Horta* tem, por um dos seus fundamentos, o confronto com o amor cortês (*amor sobre tenção*, num desafio a Mancias) da figura do Papa Júlio II, pela sua união na morte com a Arte nova (Moça) – na sepultura encomendada a Miguel Ângelo – em desafio com os poetas do cancionero e, desafiando

Mancias, apresenta o desejo de união de amor na morte, portanto a figura de Júlio II em união com a Arte sua amada, união na sepultura (Arte de Miguel Ângelo), na morte do amador – no caso, a peça culminou numa *tragédia* porque o escultor não chegou a realizar a sepultura encomendada para a ocasião, – portanto de um amor que se realiza na morte de um dos amantes, um conceito que continua presente e se estende pelo universo pastoril, por toda a renascença até ao barroco.

Sobre o *Auto da Fama* (de facto uma farsa chocarreira), apesar dos enormes cortes da Censura, podemos dizer que Gil Vicente virou completamente do avesso o universo pastoril da Arcádia – na aparência perdendo quaisquer ligações com o seu original – na prática formulando-o num oposto (uma inversão da Arcádia), caricaturado em *pastoril da Beira*, o universo lá de cima dos pastores de um Poder que se pretende imperial. Neste pastoril, a donzela, mocinha pastora lá da Beira, por nome Fama portuguesa (figurando alguma bazófia de el-rei Manuel I de Portugal), apresenta-se caracterizada com ares de alarve, de jactância cheia (a figura com certeza que terá sido representada por um homem – trata-se de uma farsa chocarreira – para tornar a peça ainda mais cómica) e tem por ajudante um parvo de nome Joane (figurando o príncipe João, futuro rei) e dão início à peça com a sua entrada *careando suas patas*, algumas dezenas – representando a nobreza portuguesa – que se vão dispersando saindo do carreiro de acesso ao centro da acção, misturando-se entre o seu público. Joane não está capaz de as conduzir nem as consegue controlar e a Fama finge controlar uma ou outra que ainda se mantém na linha. Esta cena, que constitui o prólogo, representa uma versão “pobre” e local (caricatura) que antecede a prefiguração do que se passou em Itália, na “rica” recepção (em Roma, de Março a Junho de 1514) quando da embaixada de obediência enviada ao Papa Leão X, com a oferta de várias alimárias, galos da Índia, papagaios, cavalos persas, dois leopardos, um elefante branco (a Fortaleza) que transporta no lombo uma fortaleza em miniatura (uma arca com ofertas valiosas), e uma onça ou pantera (a Fé, a personagem será composta por figurino, ou terá algum adereço feito com pele de onça). Durante a estadia da embaixada portuguesa, que se prolongou durante meses, numa das recepções aos embaixadores em Roma, e perante o Papa, segundo anotou no seu diário Paridis de Grassis, mestre de cerimónias do Papa, foi representada a peça *Trophea* encomendada pelo embaixador de Portugal a Torres Naharro. Esta peça foi então figurada (*imitada* em forma de caricatura, em figuração livre, porque a partir de uma descrição feita por Tristão da Cunha, Garcia de Resende, Diogo Pacheco, João de Faria, ou outros) num resumo formal caricaturado, na peça de Gil Vicente, a farsa *Auto da Fama*,⁴⁹ e nela o autor cri-

49 - Esta peça foi escrita após o regresso de Itália da embaixada ao Papa Leão X, portanto só representada já no fim do Verão ou mesmo no Outono de 1514 e, é evidente que esta peça tem de ser anterior a *Exortação da Guerra*, pois não faria qualquer sentido escrever ou representar uma tal peça

tica a política de Manuel I de não fazer alianças na Europa, recusando qualquer «casamento», não querendo compartilhar ou partilhar (repartir) – [Italiano] (falando pseudo italiano) *Fit partito* (262) – a suposta grandeza do país, pelo que qualquer noivado com pastores estrangeiros é recusado, gloriando-se a Fama portuguesa dessa recusa.

Assim, neste *universo pastoril da Beira*, a Fama, mocinha portuguesa, repudia uma aliança com qualquer dos outros pastores, todavia sucede uma estrondosa queda (na Beira) do topo do Poder, o qual Portugal havia alcançado plenamente em 1509 (Índico) e, com o desmoronar da sua torre, provocada por uma humilhante derrota no norte de África – o desastre de Mamora (1515), – esta *Beira*, como topo do Poder, será ocupada por outros pastores, as peças de Gil Vicente tomarão outros pastores como principais protagonistas, porque a mocinha portuguesa não recuperou da sua queda.

A propósito desta situação de Portugal na Europa, é interessante notar que a maioria dos historiadores portugueses, a que tivemos acesso, estão alheios ao que sucede na Europa em confronto com o que se passa no país, não constatando as relações entre decisões e acontecimentos. Mas, talvez porque também seguem historiadores estrangeiros que, em geral ignoram por completo a História de Portugal, porquanto também encontramos especialistas da historiografia europeia, nomeadamente referindo a actividade papal, que expressam, textualmente, não ter compreendido o que se passou com Leão X, que, desde a data da sua eleição, propunha uma Cruzada contra os Turcos, concretizando a decisão com uma Bula Papal para angariação de fundos, a *Bula da Cruzada* cobrada em toda a Europa, e a partir de 1515, verificam os fundos adquiridos foram aproveitados para outros fins e não encontram mais referências, factos ou pretextos históricos que tenham levado à anulação da perspectivada Cruzada.⁵⁰

Portanto, uma nova *Beira* irá surgir nas peças de Gil Vicente, porém, só a partir do *pastoril português*, porque entretanto a ocupação do lugar (*Beira*, *Serra da Estrela*, lugar mais alto) – pelos acontecimentos verificados em Castela, e Aragão (Valência e Maiorca) – esteve muito tremida para o principal pretendente ao seu domínio, o imperador Carlos V, que sem a Espanha e o casamento com Isabel de Portugal, a luta pelo Império não teria meios (financeiros) para se realizar.

Todavia é por demais evidente, pelo que até agora nos foi dado conhecer, que Gil Vicente nos seus textos nunca assumiu verdadeiramente qual-

após o desastre de Mamora, a maior derrota militar portuguesa em África no reinado de Manuel I, humilhante perante a Europa. Sobre o assunto ler o nosso estudo: *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno*.

50 - A este respeito leia-se *Gil Vicente, Exortação da Guerra. Da Fama ao Inferno*, 1515.

quer maneirismo, e no teatro sempre criou algo de novo em cada uma das suas peças, sempre *novas invenções*, prossequindo e desenvolvendo o espírito da *cousa nova* (arte renascentista), do novo conhecimento, das novas descobertas, do pensamento humano, do ser histórico e social do seu tempo, da filosofia e das ideologias, etc., e em todo o seu tempo, com espectáculo, e quase sempre recorrendo a textos clássicos ou coetâneos, trabalhando as suas peças de forma sábia e erudita, só assim assumindo o espírito de renascença da cultura grega, Homero, Aristófanes, Platão, Aristóteles... Contudo, devemos lembrar que *das obras miúdas, as mais delas se perderam* – devendo colocar-se a hipótese de em 1562 se considerarem *obras miúdas* todas aquelas que, na perspectiva política do momento da edição, não tivessem *na aparência* um conteúdo religioso – e, eventualmente, entre elas poder-se-iam encontrar outras formas de versejar, quem sabe se não seguindo o modo italiano (?), porém, se acaso forem encontradas obras anónimas em tais formas expressas, por certo não poderão ser atribuídas a Gil Vicente sem que se descubram outras do mesmo género, bem identificadas. O que é importante sublinhar é que os géneros italianos divulgados (o soneto ou a égloga, etc.) não se adequam para servir de texto a uma peça teatral, enquanto a redondilha serve na maior perfeição, seguindo as regras de Aristóteles na *Poética*, quanto ao verso, à métrica e à dicção, tanto na tragédia como na Comédia. E por todas estas razões, Gil Vicente com um forte conhecimento de causa de tudo o que se ia passando no mundo das elites políticas, e também das elites literárias, usou e integrou de forma crítica e com muita perspicácia e sagacidade, algumas das formas estilísticas do *maneirismo clássico* que mais se adaptavam ao espírito crítico do seu teatro e com as qualidades necessárias a integrar num *espectáculo* condigno de uma Corte de opulência *onde sabe que o saber sobra*. Isto bem antes do regresso de Sá de Miranda de Itália em Fevereiro de 1527. Conhecidas que sejam e entendidas *de facto*, todas as obras de Gil Vicente, caberá aos académicos especialistas nas diversas disciplinas que nelas se (re)apresentam, realizar o trabalho de comparação e estabelecer alguma ordenação e classificação e reconstruir uma melhor imagem da figura de Gil Vicente. Mas não há que antecipar esta tarefa ao estudo das obras.

Sobre *Aderência do Paço*

(*Auto de Florisbel*)

*E para declaração
desta obra santa et cetra...,
quisera dizer quem são
as figuras que virão
por se entender bem a letra.
Porém é perder maré
e dilatar a viagem,
que, per mui clara linguagem
cada um dirá quem é
e a causa da romagem.*

Gil Vicente, *Romagem dos agravados*

Conhecendo um pouco de História da época e estabelecido o objectivo para a análise, no *Auto de Florisbel* torna-se fácil a identificação dos figurados nos protagonistas e, destacando-se as figuras dos castelhanos no enredo, capta-se e consolida-se o sentido dos episódios na acção dramática, assim se evidenciando o *mythos*. Talvez por isso esta peça, *Aderência do Paço*, tenha sido prontamente proibida pela censura, ou talvez na sequência, ou por vizinhança com *Vida do Paço* (o *Auto de dom André*) após uma clara leitura do sentido e significados da peça. E o motivo da censura destas duas peças foi apenas político. Contudo, a peça *Aderência do Paço*, mais longa e destinada a uma circunstância festiva, sofreu bastantes mais cortes que *Vida do Paço*, resultando um *Auto de Florisbel* que, além de lhe faltarem versos em algumas coplas, faltarão (muitas) coplas completas, incluindo a referência a uma das suas partes⁵¹ (no texto, designadas por cenas), com toda a certeza numa zona mais próxima da parte final da peça.

51 - Provavelmente a peça estaria dividida em cinco cenas ou jornadas (designando as partes – ou actos – de uma peça), isto mesmo já afirmou José Camões, quando publicou o texto do auto do qual nós nos servimos, em *Teatro Português do Século XVI*, tomo I. INCM, 2007.

Ainda que se entenda *que, per mui clara linguagem* cada uma das personagens identifica a própria figura que representa, pelo carácter incutido à sua intervenção na *acção dramática da peça*, seja em *Romagem dos Agravados*, seja em qualquer outra peça do autor, como *Aderência do Paço*, porque nisso, pelo seu *mythos*, *cada um dirá quem é / e a causa da romagem*, isto é, cada um dos protagonistas criados por Gil Vicente, *figura, expõe e exprime* o sentido da sua actuação no enredo. *Porém*, por agora, entendemos *perder a maré / e dilatar a viagem*, adiantando desde já *quem são / as figuras que virão* – identificando os figurados nas *figuras* representadas nas personagens – *por se entender bem a letra*.

figuras de *Aderência do Paço*

<i>personagens figuras</i>	< –	<i>Figurados</i>
Florisbel Senhor		Portugal, Conselho Real (Escrivão da Fazenda)
Natália Pastora (dama)		Beatriz de Sá
Fismonte Pastor (poeta)		Bernardim Ribeiro
Ratinho João Governante, Amo		El-rei João III de Portugal
Perindo Pastor (nobre)		Pedro Laso de la Vega (Comuneros de Castela)
Laurélia Pastora (nobre)		Maria Pacheco de Mendoza (Comuneros)
Sarzedo Mensageiro		Emissário de Castela – Juan de Zñinga ?

A peça apresenta uma estrutura complexa de espectáculo, na sequência de *Rubena* (e de *Duardos*), também com a divisão em cenas – que seriam cinco em vez das três da *Comédia de Rubena* – e, como esta, desenvolve o seu enredo tomando períodos de tempo diferentes, que aqui se apresentam numa tácita sequência cronológica, mas na construção do *espaço dramático* a peça está mais na sequência de *Pastoril Português* e de *Vida do Paço* – sublinhando que *Vida do Paço* retoma parte da estrutura plástica do espaço de *Inês Pereira* – contudo, quanto ao *carácter (estado pastoril)* do enredo e à sua *forma aparente*, é algo totalmente novo, aliás como acontece com todas as peças de Gil Vicente. Quanto à forma do texto estará bem próxima de *Feira e Frágua*, diferindo muito pela linguagem usada pelas personagens, sobretudo nas cenas sentimentais e emotivas, porque, exceptuando o Ratinho João, as restantes personagens, figurando também gente da Corte de Portugal e de Espanha, vivificam o estado emocional das figuras, expresso como *estado pastoril*. Para o autor, a *linguagem afectada* será a mais adequada ao

estatuto e ao estado vivencial das personagens e aos seus diálogos, como ao momento sócio-político da sua representação perante a Corte portuguesa.

Após a análise que realizámos, podemos adiantar como bastante provável, senão certo, que tenha sido esta a peça representada em Almeirim – a 23 de Outubro ou, talvez melhor, a 1 de Novembro de 1525 – por ocasião da cerimónia de casamento de Isabel de Portugal com o imperador Carlos V (no ensejo representado pelo embaixador Carlos Popeto), antes ou depois da cerimónia de celebração daquele contrato de união imperial. Evento que sucede ao que se realizou alguns meses antes, o já consumado casamento de el-rei João III de Portugal com Catarina de Habsburgo (irmã do imperador), portanto, dois casamentos concertados por um acordo *quase* simultâneo. Para celebrar o enlace, Gil Vicente criou um enredo a condizer com o momento histórico – dois (ou três?) casamentos: castelhano com portuguesa e portugueses com castelhana – e a situação em curso em Portugal e Castela, contudo muito dirigido ao carácter e à compreensão de Isabel de Portugal, a noiva do imperador, porque é ela que se encontra no lugar exacto *donde sé que el saber sobra*, e porque algumas das pessoas figuradas na peça – nomeadamente Maria Pacheco de Mendoza – haviam carecido de segurança e necessitado da intervenção política da infanta Isabel (talvez imperceptível) num confronto não declarado com o imperador, de facto, uma intervenção que se efectivou através do capelão mor de Isabel, Pedro da Costa, o bispo do Porto.

Sobre o lugar a representar, o cenário, onde se desenrola a acção dramática da peça, sendo evidente que tudo se passa fora da cidade, em ambiente (rural) pastoril, há no próprio texto sinais muito claros que o identificam como um qualquer dos espaços disponíveis à Corte portuguesa (certamente Almeirim), assim deslocada da capital do reino e disposta em *estado pastoril*, vivendo-se nela o ambiente da Arcádia (clássica), como refere a personagem Perindo ao chegar ao lugar, cumprimentando os presentes: *A Dios hermosa pastora!* (300) / *A Dios dichoso doncel / a quien dios Pan no cruel / apareje cada hora / el triunfo de laurel*.

Um lugar na Arcádia onde, exercendo as funções de governante o (Amo) jovem ratinho João – perante as frustrantes desilusões amorosas de el-rei João III por Leonor (1517-18 e 1522-23) – velando com zelo (como pastor de pastores) a vida e o trabalho dos pastores (um deles é poeta) *filhos* de Dom Florisbel, gozando de um ambiente de agradável beleza natural e afastando-se das querelas da governação, encontra alguma paz de espírito e a serenidade, que lhe permitem recuperar o ânimo para enfrentar a realidade com que dia a dia

se defronta – entra em cena barafustando por decisões anteriormente tomadas pelo rei seu pai,⁵² em suma, por Florisbel (Conselho Real) – contudo, depois de um sonho em que Cupido se intromete, desperta para o reencontro de novo amor.⁵³ O *estado pastoril* vivido em ambiente da Arcádia contribuirá para purgar e renovar o sentido da vida de Florisbel, abrindo o seu espírito ao reconhecimento e reconstituição dos tributos, preparando a sua aderência ao Paço – até pela reconstituição dos laços, – abandonando por fim o *estado pastoril*, tal como sucede com o casal Perindo e Natália, e por certo também com o Amo, o Ratinho João (e a sua *castrejana*). Assim, no final da peça, por necessidade do *mythos* e da realidade, da verdade histórica, apenas o par Fismonte e Laurélia vão permanecer num limbo do *universo pastoril*. Juntos, formam o casal complementar da peça, Fismonte é oferecido a Laurélia (pelo Ratinho), mas não aderindo ao Paço, porque sem o perdão de Laurélia, o casal sofredor de amor haverá de ficar num lugar indefinido.

Na verdade a peça *Aderência do Paço* formula uma evidência da época, e muito concreta, respeitante ao período de tempo decorrente que está condensado na *acção dramática* como *estado pastoril*, trata-se da ausência do país (Portugal) do Poder dos Habsburgo. Portugal (Florisbel) está livre e afastado da Corte imperial (Paço), durante o curto espaço de tempo entre o início do reinado de el-rei João III (mas, mais concretamente, depois da saída de Leonor em fins de Maio de 1523) e a chegada (urgente) de Catarina em meados de Fevereiro de 1525.

Portanto, com o concluir da peça e em conformidade com o tema e o título original, Florisbel, volta à convivência da Corte, aderindo ao Paço, assim, por certo a peça incluiria a entrada em Portugal da rainha Catarina, porquanto, como dissemos, incluiria outro casamento, o do ratinho João com a referida personagem castelhana – a *castrejana* – que não chega a entrar em cena, porque uma parte da peça desapareceu por completo, por certo censurada pela Corte portuguesa.

52 - Trata-se de situar o tempo, marcando o referencial para o seu início no enredo da peça: refere-se à quantia recusada a Fernão de Magalhães que, segundo as *Crónicas* o levaram a oferecer os seus serviços a Espanha. O Ratinho refere-se a isso como a um passado recente. Pedro Laso de la Vega (Perindo) chega a Portugal ainda em 1521, no tempo de el-rei Manuel I

53 - Gil Vicente em a *Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*) desenvolve um *universo cultural* com suporte no *pastoril* da Arcádia, elaborando um trabalho erudito com base em objectos conceptuais da cultura clássica (grega e romana), usando o seu sentido e o ambiente, criando outras figuras, seguindo outros objectivos, transformando e recriando sentidos e significados, formulando conteúdos na sua Arte do Teatro (um teatro nem descritivo nem narrativo).

De salientar que o tempo decorrente na acção dramática se refere a bem mais de dois anos, pelo que se lê na peça, pois Sarzedo vem de Castela encontrar Perindo e Laurélia quando estes já estavam com Florisbel e sob a protecção de Pã, deus da Arcádia, decorrido pouco mais que esse tempo. Quer dizer que, entre a segunda e a quarta parte da peça terão passado cerca de dois anos e, como sabemos (pela História), entre a chegada de Perindo (1.parte) e a de Laurélia (2.parte) decorreu cerca de um ano e, ainda assim o tempo na peça é anterior à chegada de Perindo. Ora, numa peça com tais características, com uma acção dramática que se desenvolve em períodos de tempo constituídos por segmentos orientados pela cronologia dos *objectos* representados no seu *mythos*, as suas partes teriam de ser separadas sob alguma designação especial, e, embora o termo *jornada(s)* – usado por outros não com o sentido que apontámos – nos possa parecer o mais adequado, com isso não queremos dizer que o autor o tenha alguma vez utilizado, todavia, se o usou (e acreditamos que o fez em outra peça) terá sido com um sentido muito próximo daquele que apontámos.

A última parte que conhecemos do *Auto de Florisbel* está designada no texto impresso por cena quatro e, de facto, neste caso concordamos com José Camões, acreditamos que a peça teria cinco partes (cenas, jornadas), e além da censura de numerosos versos, também constatámos que uma das suas partes teria sido suprimida em algum momento, entre intervenções da *Censura Real* com a proibição total da peça original – *Adерência do Paço*, – e a sua nova apresentação com um novo título, *Auto de Florisbel*; o que se teria verificado ou ainda no século XVI, pela segunda metade adentro, ou já no século XVII, o facto é que, ao contrário de *Dom André* (que também esteve proibida na íntegra), não mais se identificou o *Dom Florisbel* com o original de Gil Vicente. Acreditamos, porque a falta de uma parte (cena, jornada) tem um paralelo significativo na *trama*, *mythos* e *enredo*. Primeiro porque falta algo para fechar o sonho de amor do Ratinho João – ou seu *amor de gato*, – pois o amor do Amo volta a ser assunto tratado com insistência e por diversas vezes durante a peça, porém ficando por resolver, enquanto no final se torna perceptível haver sido resolvido. Depois, porque após os devaneios de João atirando-se a Laurélia se torna mais claro que não é ela a mulher que ele ama ou quer para se casar, pois nem ela se configura como a concretização do sonho de João – uma mulher que o fará rei, elevando-o como tal pela serra da Estrela (topo do Poder, Império), – nem o sonho se realiza, o que, no seio do ambiente pastoril da Arcádia (no caso de um ratinho), haveria de estar perspectivada a sua concretização. Contudo, mais claramente, porque não é Laurélia

quem o Ratinho há de referir como a *castrejana* que, de contínuo o engana, dado o singular respeito e admiração que expressa pela figura, quando conclui a sua intervenção oferecendo Fismonte a Laurélia (confirmando o pedido desta), com: – por certo reflexo da vida real de quem está figurado na personagem – *Se, com o que Laurélia pedir, (1365) / só se paga meu cuidado, / eu não quero estado / se fortuna me conceder / dar-lhe por ele outro gado*. Portanto, a *castrejana* não corresponde a nenhuma personagem do actual *Auto de Florisbel*, pois devemos recordar o que diz o Ratinho João dirigindo-se a Laurélia e a Natália, saindo de cena para chamar os pastores Perindo e Fismonte: *A chamá-los vou correndo...* (870) / *Lembre-vos, quando na serra / mais [adentro], se vires esta perra, / lembrai-lhe que estou morrendo / por ela com crueldade*. A crueldade a que se referia momentos antes no mesmo diálogo: *Deste peito a crueldade / das mãos desta castrejana / me rapou a liberdade*. // *Tal que, nam ouço nem vejo, (855) / nem se sam morto se vivo, / se sam livre se cativo, / e tudo quanto desejo / me nega este amor esquivo*.

A quinta parte (*cena cinco*) da peça *Aderência do Paço* terá sido suprimida em quase tudo, ou na sua maior parte, pois se considerarmos o tamanho médio de cada parte e o local exacto de onde o maior número de versos foi retirado, faltam cerca de duzentos (200) ou mais versos, A amplitude do texto suprimido pela censura seria também plausível pela avaliação do seu conteúdo previsível, que seria uma entrada anunciada de mais uma personagem vinda de Castela e o seu casamento com o Ratinho. A maior ruptura (abrupta) dá-se entre os versos 1319 e 1320,⁵⁴ onde em 1319 deveria terminar (eventualmente com mais versos) a quarta parte (cena, jornada) após ou com a saída do emissário Sarzedo, porque aí terminam os episódios referentes à intervenção do enviado de Castela com o perdão de Perindo, e da recusa de referência de qualquer perdão a Laurélia (pois ela nunca o requereu), os dois figurando eminentes refugiados das *Comunidades de Castela* (comuneros) exilados na Arcádia (Portugal). Enquanto que a partir do verso 1320 os diálogos tratam das uniões dos casais, do casamento de Perindo com Natália, par de namorados já antes evidenciado, e do enlace conjecturado de Fismonte com Laurélia a pedido desta, sobre o qual o público apenas podia imaginar, deduzindo a solução. Trata-se, portanto de um outro episódio, que deveria ter

54 - Em *Teatro Português do Século XVI, Tomo I*, 2007, da INCM (p.31), José Camões considera esta ruptura entre os versos 1159 e 1160. Pensamos que terá havido alguma gralha na transcrição vocal do grupo de trabalho, ou na contagem dos versos, pois no caso a continuidade é perfeita. Uma gralha talvez derivada de uma confusão fonética comum do português: entre os sessenta e setenta (1160 ou 1170).

sido iniciado antes, (com o casamento do Ratinho) e concluído com a preparação da união de facto de Laurélia com Fismonte, como sucede no texto que ficou no *Auto de Florisbel*, não propriamente um casamento como denunciavam as palavras de João, o Amo – *Olá, Fismonte, não zombeis / e mais grão mercê me fareis / não casar com essa pastora* – e, sobretudo, com a solução dos *amores de gato* do Ratinho, a figura destacada da peça, o pastor de pastores, consumando-se o seu sonho com a chegada da sua *castrejana*, etc..

A alternativa de início da quinta parte estaria entre os versos 1169 e 1170 (compreendendo-se neste caso a gralha na edição do CET-INCM, dirigida por José Camões), um momento da peça em que a didascália refere: “Vão-se [todos] e entra Perindo e diz”. É verdade que assim se inicia o reconhecimento dos novos amores (mas ainda em traje vilão Perindo e Natália), perspectivando os novos enlances e, logo de seguida, com a entrada progressiva das restantes figuras, Natália, depois Laurélia e Fismonte, depois o Ratinho João e por fim Florisbel dando entrada a Sarzedo, é dada a novidade do reconhecimento do estatuto de duque e do perdão a Perindo, entregando-lhe o emissário (o correio) o *seguro real*. Este episódio termina com a saída de Sarzedo, logo após o Ratinho o questionar sobre se ele também vem buscar Laurélia, pois após a resposta negativa, diplomática, – *No es sino gran señora* – João afirma: [Ratinho] *Mas que seja, pois andar. / Sem ela ireis agora*. (1319). Este episódio conclui a resolução dos exílios dos castelhanos na Arcádia, portanto, dando assim por findo o que se constituiu como a quarta parte. Ora, o que se segue na peça faz parte de outros episódios que retomam os amores e a sua conclusão nos casamentos.

A questão da última parte estará portanto em saber se o autor reservou para o fim (quinta parte) todos desenlaces requeridos pelos nós tecidos anteriormente (incluindo a resolução dos exílios políticos, questão que colocamos inteiramente na quarta parte), ou se apenas a reservou para os casamentos – o que consideramos mais provável – iniciando-se então a quinta parte com a chegada da *castrejana* prometida em casamento ao Ratinho João (uma chegada talvez antes confirmada por Sarzedo, mas censurado na quarta parte) Na hipótese do CET-FLUL (1169-1170), tanto a quarta como a quinta parte da peça ficariam substancialmente mais curtas do que a média (das três primeiras), e a sua temática seria prolongada pela quinta parte. Enquanto que, na nossa hipótese (1319-1320) se mantém a unidade temática da quarta parte (subjacente a intervenção de Sarzedo), faltando-lhe apenas alguns versos ou estrofes; e teria sido a quinta e última parte da peça que, mantendo uma forte unidade temática, teria sido amplamente censurada, ficando bastante mais

curta, reduzida apenas a algumas coplas e ainda com versos suprimidos das estrofes que ficaram.

Convém esclarecer melhor a nossa posição em relação ao exposto por José Camões na primeira edição recente do *Auto de Florisbel*, lembrando (o que o responsável da edição da INCM muito bem sabe) que as peças de teatro escritas por Luís de Camões devem muito ao teatro de Gil Vicente, não sendo portanto de admirar que existam «*analogias*, quer temáticas, quer dramáticas», directas (no caso do nascimento de Fismonte) ou próximas, entre *Aderência do Paço* e o *Auto de Filodemo*, peça do autor d'*Os Lusíadas*. Contudo, devemos também salientar o destaque feito sobre «uma nova ordem amorosa» já expressa por Gil Vicente em *Dom Duardos* figurada na personagem do Cavaleiro selvagem Camilote, e, em *Aderência do Paço*, formulada pelas palavras de Laurélia: *Como es amor soberano / vassalo sin tener rey / que así hiere el villano / como al rico cortesano / sin guardar fe ni ley* (475).⁵⁵

Portanto, na quinta parte da peça tratar-se-ia de figurar uma representação da chegada a Portugal de Catarina de Habsburgo, a rainha de Portugal, de modo a que, no próprio dia da representação da peça, e da cerimónia de casamento de Isabel de Portugal com Carlos V (por procuração deste), se dessem como completados os dois casamentos da realeza (João III com Catarina e Carlos V com Isabel), fazendo jus às réplicas da peça, reconstituindo as alianças de Portugal com Castela.

Considerando o estudo e análise das peças mais próximas, que avançamos ao tempo desta publicação, devemos ainda notar que os mais de dois anos (quase três) decorridos na acção da peça, percorrem o tempo em que Gil Vicente desenvolve a *Saga de el-rei João III de Portugal*, que inclui as peças: *Regateiras de Lisboa*, *Vida do Paço* (*Dom André*), *Físicos*, *Frágua de Amor* e esta última, *Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*). Todas elas incluindo no seu *mythos* os amores do rei, concluindo-se pelo programa do casamento com Catarina de Habsburgo perspectivado em *Frágua* (anterior ao consumar da união) e, portanto, concluído em *Aderência do Paço*, nesta peça transportando o sonho do Ratinho em que intervem Cupido no *engano*, que dizendo respeito ao amor do rei pela sua madrasta (Leonor de Habsburgo) – que fez dele gato sapato – o havia conduzido ao *universo pastoril* (Arcádia), a fim de poder recuperar os ânimos ultrapassando os seus infortúnios, para se purificar e candidatar a novo amor, esperando, pois, a chegada da sua prometida, a *castrejana*, o que na *saga* haveria de suceder e, muito possivelmente, estaria a

55 - Leia-se, a este respeito, a obra acima citada de José Camões e a nossa publicação *Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos*...

acontecer em *Aderência do Paço*. Porém, a intervenção da Censura interpôs-se, fazendo desaparecer uma parte importante da peça, onde a chegada de Catarina ao encontro de João estaria figurada, renovando o Ratinho o seu sonho: *Mais loura que o sol, e bela, / e que com ela me alçava / lá pela Serra da Estrela. // Eu estando neste reinado, / de que o Amor rei me fazia*, (255) / *sonhava que me perdia...* Assim, por conjectura, o feliz casamento do Ratinho concretizando a sua fantasia: em sonho feito rei, alçado *lá pela Serra da Estrela* (Império) reinaria no seu devaneio (português e castelhana) secundando e completando o enredo, dando a primazia ao casamento de Perindo e Natália (castelhano e portuguesa), na peça criada especificamente para representar no dia do casamento (em Portugal) de Isabel de Portugal com o imperador Carlos V.

FLORISBEL E O AMO, O RATINHO JOÃO

A figuração de Portugal em Florisbel, como em Dom André ou outro, afinal como um Senhor, um nobre cavaleiro, foi revelado na prática por Gil Vicente no *Auto da Lusitânia*. Nesta peça de 1532 o autor concretiza algumas ideias latentes em outras peças, a figura do nobre Cavaleiro, o pretendente a casar com a donzela Lusitânia, é figurado e identificado pelo nome Portugal, e Gil Vicente não nos deixa quaisquer dúvidas de que Lusitânia se deve entender por Nação portuguesa. Contudo um nobre cavaleiro, escudeiro, conde ou duque, etc., figurará por vezes o líder de um Estado, ou o parlamento (ou as Cortes), ou quem quer que detenha o Poder, figurando-se o seu carácter na figura do Pastor, alguém que domina um largo agrupamento organizado de pessoas.

No caso de Florisbel figurando Portugal, quer dizer que o Poder (1523, 1524) está mais representado pelo Conselho Real (governo) do que pelo rei, sobretudo porque nesta peça João III está figurado no Amo, o ratinho João. Tornam-se pois muito curiosos os diálogos entre Florisbel e o Ratinho, abordando os amores oficiais do rei (o seu casamento) e do tratamento justo aos que requerem a intervenção da Corte, impondo o Amo a sua vontade, ficando Florisbel quase sempre *escrevendo* (Escrivão) as deliberações ou a acta da reunião do Conselho. De salientar que, pela sua simbologia, a perda do gavião (deixando-o escapar), pretende esclarecer-nos sobre a incapacidade de domínio (falcoaria) demonstrada pelo Ratinho e, pelo gavião em vez de fal-

cão, quer dizer que no casal é a mulher (como a fêmea da ave) que exerce o domínio sobre o homem; esta mesma ideia está presente, e repetida com demasiada insistência, em *Frágua de Amor*, nas recomendações de Mercúrio, Júpiter, Saturno e do Sol às quatro serranas (em lição ao rei), que a mulher deve ser sempre respeitadora e obediente ao seu homem, ao que elas respondem uma vez (*yo la haré ansi señor*) ou duas vezes (*ansi lo haré yo señor – yo la haré ansi señor*); e anos mais tarde (1529) em *Triunfo do Inverno*, em toda a intervenção das figuras do casal que lida com o fogo, a Forneira (Catarina) no forno, e o Ferreiro (João III) na frágua:⁵⁶ *Verdade diz minha molher*.⁵⁷ Neste contexto, séculos mais tarde, na avaliação que Alexandre Herculano faz do monarca, o rei não seria um *idiota, supomo-lo uma inteligência abaixo da média. Inábil para governar por si próprio*.⁵⁸ Talvez exagero, mas de certo modo, foi uma avaliação próxima de *inábil para governar por si próprio* que ficou expressa nas figurações que Gil Vicente faz do rei na maioria das peças onde o figura (desde o Joane de *Fama*), e muitos historiadores o caracterizam como muito lento para tomar decisões (com certeza esperando por Catarina). E nesta peça também o autor o sublinha, pois para o *estado pastoril* em que se encontra a nobreza do país, pelo confronto com a actuação do Ratinho e pela visão que dele nos deixou, como noutras peças, o que mais agrava o seu carácter é a completa e inquestionável dependência da vontade de uma mulher, sobretudo se por ela sente alguma admiração (daí até podermos deduzir que quem teria governado o país com a assídua participação do Conselho Real, teria sido a rainha Catarina). Contudo, os referidos diálogos evidenciam também como Gil Vicente soube muito *bem observar* e caracterizar João III, nas relações entre o rei e o seu Conselho, e como imaginou a forma de as figurar, evidenciando nesta peça mais explicitamente a sua visão, apesar do diálogo bastante extenso, sobre a corrupção na Corte, nos parecer mais uma *lição* sugerida pelo autor ao rei,⁵⁹ tal como o que sucedeu no início do mesmo ano, sobre a Justiça, na acção dramática de *Frágua de Amor* – porque o figurado Conselho Real (de Florisbel) faz de conta que não conhe-

56 - A frágua seria na época uma tecnologia de vanguarda, uma máquina concebida para aumentar a produção do ferreiro e conseguir um aço bem temperado, composta de mecanismo com vários martelos para martelar o aço saído dos altos-fornos.

57 - Cumpre-nos lembrar que Catarina foi a primeira rainha a fazer parte do Conselho Real, nele participando activamente durante todo o reinado de el-rei João III, e sua regência.

58 - *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, I – Alexandre Herculano.

59 - Em verdade essa sugestão terá sido dada com a representação de *Frágua de Amor*, peça que terá sido comentada na Corte portuguesa, sobretudo no que diz respeito ao refundir da Justiça. Agora, em *Aderência do Paço*, o autor avança para o próprio governo do país.

ce o que se passa no país, – do que uma intervenção autónoma do rei figura-da pelo autor, que não assistia a reuniões do Conselho Real. Neste exemplo a que nos referimos, muito significativo, dado no início da terceira parte desta peça, pode-se observar o figurado relacionamento entre o rei (Amo João) e o seu Conselho Real (Florisbel), pelas observações imperativas do Ratinho, em confronto com as decisões de Florisbel e a pessoa (mundo real) no exercício do cargo de escrivão da fazenda.

O *escrivão da fazenda* de el-rei referido ao tempo da peça, era *também seu tesoureiro mor*, na época era Fernando de Álvares (Fernão de Álvares),⁶⁰ que acompanhará Isabel de Portugal a Sevilha para a realização da cerimónia de casamento da infanta com o imperador Carlos V, dando execução ao contrato efectuado, com a entrega da primeira parcela do acordado dote de 900.000 dobrões de ouro.

O lastimar do Ratinho pela sua amada, à qual prometeu o maior segredo quanto aos seus amores, faz parte da integração mais profunda da personagem no ambiente da Arcádia, o Ratinho João, o Amo, necessita purgar a sua desdita, o sofrimento a que esteve sujeito em consequência do casamento de seu pai com a sua prometida dama, como também o seu amor por Leonor de Habsburgo após a morte de seu pai. Contudo uma *castrejana* prometida (Catarina) há de transformar os ânimos de João, dando-lhe novo alento. Na sua ansiedade plena de confusões, quando da chegada de Laurélia, a exuberância da manifestação emocional do Ratinho perante ela, concretiza-se por um certo ânimo na expressão do desejo da personagem de que a *castrejana* prometi-da seja aquela.

Assim, no início da terceira parte no confronto do Amo com Florisbel, quando este lhe lembra os seus amores, as suas paixões passadas deixam-no transtornado, porque constituem uma alusão ao seu caso de amor pela viúva de seu pai, um amor que o ratinho João prometeu guardar em segredo e que ela sempre há de negar (como em *Físicos*). E, quando Florisbel sai de cena, o Ratinho medita em voz alta manifestando a sua confusão sentimental, ele reflecte sobre os seus amores, evocando a dama objecto do seu amor, Leonor, que partiu para não voltar, lastimando o seu insucesso, referindo que as suas lágrimas molham a frágua (peça anterior sobre o tema): [Ratinho] *Meus olhos choram a mágoa* (805) / *deste amor em que me vejo / que, se com ele molho a frágua, / mais se acrecenta a água / na força de meu desejo*. Por último aca-

60 - Segundo Braamcamp Freire, em *Gil Vicente Trovador, Mestre da balança*, Fernando de Álvares alterou o seu nome para Fernão de Álvares de Andrade.

lentando uma nova esperança, aludindo a sua afeição à *castrejana*, pois, logo a seguir, com a entrada de Natália e Laurélia, questionado e desafiado a expor as suas paixões, o Ratinho exprimindo-se sobre os seus amores, manifesta de novo a sua instabilidade, dirigindo a sua afeição a Laurélia, sendo evidente que ela sabe que ele apenas passa por mais um momento de delírio emocional, contudo a loia do Ratinho dirige-se a Laurélia, com o fito na sua prometida castelhana: [Ratinho] *Deste peito, a crueldade / das mãos desta castrejana, / me rapou a liberdade. // Tal que, nam ouço nem vejo (855) / nem se sam morto se vivo, / se sam livre se cativo, / e tudo quanto desejo / me nega este amor esquivo.* (Blanca de Nisa, Laurélia, a *castrejana* prometida: Catarina). Porém, Laurélia corta a recepção, desfazendo-se da ligação, assim se comportando do mesmo modo que Natália se havia comportado em relação a Fismonte... Esta repetição do amor trocado é importante na peça. Não é ela a *castrejana* prometida. O Ratinho há de estar sempre confuso nos seus amores, essa caracterização faz parte da criação da personagem.

Torna-se ainda importante fazer referência à primeira entrada do Ratinho em cena que se inicia com os seguintes versos:

Ratinho	<i>Dou cem figas à fortuna, tome, para seus desmanchos... Largas mãos faz delas ganchos sem dor rogo e importuna, faz mais momos que mil Sanchos.</i>	170
	<i>Que lhe fagia em dar cem contos de renda àqueles pastores? Pois faz ser tão grão senhores! Dou ò demo seus descontos que os bons são os piores!</i>	*nota 175
	<i>Ai do pastor e pastora a quem prol faga o estado pastoril mal empregado...</i>	* 180

* - Fazia e não fagia, evidentemente, porém trata-se do modo de falar do Ratinho, como em muitos outros casos, a personagem na peça não pronuncia o português correctamente, mas em alguns casos o seu uso do português como do castelhano aparece correcto ou corrigido. A única cópia da peça a que tivemos acesso foi a publicada pela INCM, edição dirigida por José Camões. No caso em questão, o editor transcreveu *fazia* e não *fagia* no verso 173, mas no verso 179, não corrigiu *faga* para *faça*.

Na data da peça, em Outubro ou Novembro de 1525, a Europa está em alvoroço com os grandes avanços da navegação concretizada pela primeira volta ao mundo, notícia difundida em propaganda promovida pelo governo de Carlos V, na verdade um avanço heróico, que foi apresentado como um sucesso de Espanha, Fernão de Magalhães não era sequer citado nestes tempos. Assim, os versos atrás transcritos referem-se, sem dúvida, à circunstância – as *cem figas à fortuna*, (...) // *Que lhe fazia, em dar cem contos...*, – de o rei de Portugal, Manuel I em 1517, segundo Damião de Gois na *Crónica...*, se ter recusado a pagar devidamente a Fernão de Magalhães, descartando-se dos seus serviços. Na sequência alguns especialistas portugueses nas ciências náuticas seguiram Fernão de Magalhães, oferecendo os seus serviços a Espanha (a Carlos V), e além dos pilotos, também cartógrafos e astrónomos, como Diogo Ribeiro que depois muda o seu nome para Diego Ribero, e em 1524 será nomeado responsável pela cartografia – criação e actualização do *Padrão Real* – na Casa da Contratação de Sevilha.⁶¹

Com os versos transcritos acima, a personagem situa o presente na peça, referindo-se ao passado recente, correspondendo ao tempo presente no início da acção dramática da peça: entre a partida da expedição de Magalhães e a chegada da nau Vitória com Sebastião d'Elcano, isto é, entre 1519 e 1522, remetendo para 1521/22, ainda ao tempo do reinado de el-rei Manuel I de Portugal, pelas consequências da decisão tomada de não *dar cem contos / de renda àqueles pastores*, a referência dada pelos versos.

PERINDO, LAURÉLIA E SARZEDO

Estas personagens representam as figuras pelas quais nos foi mais fácil identificar os figurados e, por isso mesmo, foram elas que nos permitiram datar muito bem a peça, contribuindo assim para a identificação das restantes figuras. Pois, Perindo e Laurélia figuram os castelhanos, dois dos líderes

61 - Fernão de Magalhães, Diogo Ribeiro, Duarte Barbosa, Rui Faleiro, Francisco Faleiro, Pedro Reinél e Jorge Reinél, não eram os únicos a deixar em 1517/18 o reino do *rei da pimenta*, segundo o almirante Teixeira da Mota, com estes e depois destes, e apenas no século xvi, estiveram ao serviço directo de Espanha 60 técnicos de navegação portugueses, 25 ao serviço da França e 6 ao serviço de Inglaterra. Em, *A Evolução da Ciência Náutica durante os Séculos xv e xvi na Cartografia Portuguesa da época*, Centros de Estudos Cartografia Antiga, 1961, pág. 11.

da *Revolta Toledana*, a revolta que depois se transformou na breve revolução *comunera* com a formação das *Comunidades de Castela*.

Para a melhor compreensão desta peça é indispensável conhecer o que foram as Comunidades de Castela e a participação que tiveram, nessa breve revolução a cidade de Toledo, os seus governantes e chefes militares, bem como os delegados representantes nas Cortes de Castela. Gil Vicente dedicou várias peças aos acontecimentos e aos seus protagonistas. Nos estudos que desenvolvemos sobre tais peças o leitor poderá encontrar a informação que necessita. Convém portanto, se ainda não o fez, realizar uma leitura das nossas análises das peças, *Dom Duardos*, *Inês Pereira*, *Vida do Paço* e *Físicos*, onde encontrará o indispensável para a leitura das linhas que se seguem.

Perindo, Pedro Laso de la Vega que foi o Presidente da Santa Junta (Ávila e Tordesilhas), o governo das Comunidades de Castela, fez a guerra contra o imperador, chegou a Portugal ainda no reinado de Manuel I após ter traído a revolução, abandonando o seu lugar e serviço, enquanto Juan López de Padilla (marido de Maria Pacheco) lutava na batalha de Villalar (foi derrotado e executado no dia seguinte) em Abril de 1521. Pedro Laso foi condenado à morte, mas viria a ser perdoado por Carlos V em várias fases, primeiro da pena de morte e, logo de seguida, foi-lhe concedido um “*seguro real*” – como consta da peça – seria semelhante ao das *Ordenações Manuelinas* (Título L, Livro V), através do qual podia circular pelas terras de que era proprietário em Espanha, depois, progressivamente foi libertado do exílio.

Laurélia, Maria Pacheco de Mendoza na liderança da *revolta toledana* desde o seu início – em sua casa com (o marido) Juan de Padilla e Hernando de Ávalos, onde deveras se programou a causa e se escreveu a *Carta de Toledo* às Cidades de Castela que desencadeou a revolta em 1519, – foi derrotada na sua última intervenção, vendo-se obrigada a fugir de Toledo depois de 3 de Fevereiro de 1522, e chegou a Portugal (pela Guarda) três meses depois, praticamente um ano depois de Pedro Laso. Foi condenada à morte e nunca perdoada.

Sarzedo (Juan de Zuñiga?) figura o mensageiro que comunica o perdão de Pedro Laso, facto que terá sucedido pela amizade estabelecida na Corte portuguesa com Leonor de Habsburgo, mercê da intervenção dela (que chegou a Espanha em Junho de 1523) junto de seu irmão Carlos – obtendo a primeira fase do perdão – ainda durante o ano de 1524. Não conseguimos obter qualquer referência documentada sobre o mensageiro, mas pela figuração do indivíduo representado tanto pode tratar-se de um dos seus irmãos como de um amigo da sua família, mas também pode ter sido um embaixador oficiali-

zado para outros assuntos (casamento de João III com Catarina), ou casamento do imperador (Juan de Zuñiga).

A referência ao duque de Sesa, como pai de Perindo, sendo ficção, serve o engrandecer da figura como pertencente à alta nobreza castelhana, mas tem algum fundamento: os Laso (Lasso) de la Vega – como também os Suárez de Figueroa, *de facto* o nome de família – têm laços familiares com o duque do Infantado, como com o duque de Albuquerque e o duque de Féria. Pedro Laso de la Vega era então viúvo, tinha sido casado com uma filha do duque do Infantado, Maria de Mendoza, de quem teve quatro filhos: Garcilaso de la Vega (portanto, aquele cujo casamento causou o desterro do seu tio, o poeta Garcilaso de la Vega, irmão de seu pai.), González de Mendoza, Álvaro de Luna, e Lorenzo Suárez.

Pedro Laso de la Vega (Perindo) casará com Beatriz de Sá (Natália) em 5 de Fevereiro de 1526. Para melhor compreendermos o papel e as intervenções destas personagens oriundas de Castela, Perindo e, em especial, Laurélia, apresentamos mais à frente informação sobre a realidade dos figurados.

NATÁLIA E FISMONTE

Beatriz de Sá (Natália) torna-se fácil de identificar pelo seu casamento com Pedro Laso de la Vega (Perindo), além das várias referências feitas na peça à sua excepcional beleza. Ela foi famosa na Corte portuguesa pela sua beleza, várias vezes referida por vários testemunhos e pelos poetas do Cancioneiro. O seu noivado com Pedro Laso foi noticiado por carta ao imperador Carlos V pelo seu embaixador especial Juan de Zuñiga em Julho de 1524.

Evidentemente que a pessoa figurada na peça, que maior dificuldade apresenta em se identificar, encontra-se na figura criada na personagem Fismonte. A nossa decisão em afirmar que será Bernardim Ribeiro não resulta apenas das lendas mais correntes sobre a vida do poeta bucólico: a primeira lenda que teria tido uma paixão por uma Beatriz (por vezes identificada com a infanta); e a segunda, a da sua suposta biografia e, neste ponto, seguindo outros autores, poderíamos até supor encontrar nele ascendência judaica, porque muitas das famílias expulsas foram obrigadas a deixar em Portugal os seus filhos de tenra idade, depois entregues a famílias cristãs que os adoptaram e educaram, e, nesta peça, Gil Vicente pode ter criado uma *figuração* dessa situação: a de uma criança (príncipe de Escócia) recolhida e educada

por Florisbel como se fora seu filho. Porém, na criação de cada personagem produz-se uma idealização do *objecto* representado em função da *acção dramática* da peça, construindo desta forma a *nobreza* de Fismonte, como recurso para obedecer apenas ao paradigma *estilístico* da obra, e portanto em nada se relacionar com o *figurado* (Bernardim Ribeiro) na personagem, apenas valorizando a *figura* criada.

BERNARDIM RIBEIRO, *SAUDADES*

Contudo, como dissemos, não é tanto pelas lendas, ou hipóteses, que nós afirmamos encontrar em Fismonte uma figura de Bernardim Ribeiro, mas porque constatamos que a personagem foi criada como figuração ideal (com certeza de alguém) que corresponde exactamente ao bucolismo evidenciado pela obra poética de Bernardim, onde o drama de amor do pastor se manifesta por emoções de desespero, queixas, lamentos e até suspiros de quem ama em segredo ou solidão, vivendo a dor profundamente. O discurso dos seus pastores são de dor e amargura, no dizer de Cândido Franco, um discurso de *exilado na presença do ser amado*. As suas *églogas todas contam uma história, mesmo elementar, que é sempre invariavelmente a mesma história de amor contrariado*. Mais do que adversidades, o que se conta são estados de alma.⁶² Pois, assim bem perto foi idealizada a figura de Fismonte nesta peça. Aliás, também Sá de Miranda – pela sua própria *visão* das *églogas* de Bernardim – representa Bernardim Ribeiro na *figura* idealizada de Ribeiro – *Canta Ribero los males de amor* – em *Epitalamio Pastoril.*, com estado de alma do pastor que se lamenta pelos infortúnios de amor.

Depois, reforçando ainda mais o reconhecimento da *idealizada figura* do pastor, somos levados a identificar o autor de *Menina e Moça* em Fismonte porque queremos ler nas primeiras palavras da novela de Bernardim, na fala da narradora inicial, demasiadas vezes identificada como sendo ainda menina e moça – mas, de facto, *mulher... formosa, bem vedes já que não!* – a narrativa feita por Maria Pacheco da sua própria vida que, bem escutada pelo novelista, a usa em *Saudades* onde *figura* aquela mulher na sua diegese. Isto é, criando uma narradora, personagem idealizada, que se exprime com o ob-

62 - António Cândido Franco, *O essencial sobre Bernardim Ribeiro*, INCMp.33.

jecto da narrativa oculto, mas com *o sentir e o pensar* daquela que narra a dita e desdita da sua vida, pelos sucessos ao seu alcance e logo depois destróçados, usando todo este *universo narrativo* como uma forma de criar a *novela* que, para se completar, se parece repetir em diferentes contos, pelas palavras escritas de Bernardim Ribeiro – Fismonte – posto em *pastoril estado*. Isto cimentado ainda pelos factos de ordem literária: carácter bucólico da obra de Bernardim; *universo pastoril* (bucólico) em que se desenvolve a acção desta peça de Gil Vicente; onde as figuras de Fismonte e Laurélia são as que, na *acção dramática*, se configuram e enquadram no paradigma do *bucolismo* da época (Sannazaro). Pois, em *Aderência do Paço*, Gil Vicente conjuga Fismonte com Laurélia, correspondendo ao segundo casal da peça (português com castelhana), e embora o sofrimento de cada uma destas personagens seja de natureza e em intensidade diferente, o par encontra um laço emocional de união na desdita de ambos, cada um exprimindo a sua própria dor, em contraste com a felicidade formal do primeiro par (castelhano com portuguesa) Perindo com Natália.

Sobre o que acabámos de expor, podemos supor que Gil Vicente cria um paralelo entre os casamentos dos casais nas figuras dos pastores e os casamentos reais, o casal João III e Catarina, com o Fismonte e Laurélia, e o casal Carlos V e Isabel de Portugal, com Perindo e Natália. Este será um casamento absolutamente formal, enquanto o de João III com Catarina seria a conclusão de um período de sofrimento de amor impossível porque pela madrastra (Leonor de Habsburgo), e Catarina – por hipótese, numa suposição proposta pelo autor – junto de sua mãe, Joana a louca, estaria na disposição de vir a apoiar as *Comunidades de Castela*, os Comuneros.

Se não fora a Censura, a presença do casamento do Ratinho João na peça, pelos factores emocionais figurados na acção dramática, poderiam eventualmente esclarecer esta questão.

De facto, podemos ler a biografia com a reconstituição do percurso de vida (documentada por José L.G. de Paz), e avaliar o sentir e pensar de Maria Pacheco que, com muitos primores, encontrámos interpretada em *Menina e Moça...* Senão vejamos:

Maria Pacheco nasceu em Granada, e no Alhambra viveu os seus primeiros anos, foi prometida a Juan López de Padilla ainda criança por vontade seu pai, ela era ainda menina (11 anos) e, logo que completou os 15 anos realizou-se o seu casamento. Saiu de casa de seus pais (era ainda pequena, para muito longe) do reino de Granada para o reino de Castela. Segundo os bió-

grafos⁶³ a sua relação matrimonial foi à partida estranha e desagradável para si própria, todavia foi da conveniência de seu pai, com quem ela manteve correspondência durante muitos anos. Porém, ao fim de pouco tempo nasceu a paixão e o amor pelo marido e pela sua ideologia política, a ética e a nobreza dos princípios. O marido, Juan López de Padilla, assim como o tio deste, Hernando de Ávalos, e Diego Sigeo, preceptor de seu filho, como também a sua própria formação e princípios éticos conduziram-na a viver intensamente a acção revolucionária que culminou nas **Comunidades de Castela**, acção que teve início com a *revolta toledana* (1519) de carácter popular, configurando-se depois na revolução Comunera (1520-1521), envolvendo-se ela na dedicação à causa, sempre ao lado do povo de Toledo, que por isso mesmo a admirava. Vivendo a glória dos sucessos da revolta e logo, em muito pouco tempo, a dor das derrotas, ultrapassa o sofrimento pela morte do seu marido em finais de Abril de 1521 – Juan de Padilla, companheiro de ideais e de luta – desconhecendo o lugar do depósito do cadáver. Ela, nos primeiros dias de Fevereiro de 1522, ainda se lança para a luta em Toledo, numa última acção popular da revolta, todavia, Maria Pacheco assistiu à derrota do povo de Toledo e, na sequência da luta, sem hipóteses de mais defesa teve de fugir da cidade disfarçada de aldeã, forçada ao exílio sob pena de morte, longe da sua gente e com as saudades da sua terra e daquele seu povo.⁶⁴ Por último, separando-se do seu filho criança, que terá ficado em Espanha com familiares de Padilla, e que veio a falecer pouco tempo depois (1523).

Maria Pacheco de Mendoza refugia-se em Portugal acompanhada uma grande comitiva de famílias, Hernando de Ávalos, Diego Sigeo e outros servidores de sua casa, que em pouco tempo seguem outros percursos, dado que lhes foram confiscados todos os bens. Em Portugal terá vivido quase sempre isolada da Corte portuguesa e das elites, excepto no curto período de dois anos (1523, 1524) em que João III esteve solteiro e sem a madrastra, com os Habsburgo fora de Portugal e no país gozando-se a felicidade de um *estado pastoril*. Seu irmão mais novo, Diego Hurtado de Mendoza, cronista, poeta, novelista (? *Lazarillo de Tormes*) e embaixador de Carlos V – anos mais tarde também um revoltado – que a teria visitado em Portugal (em Braga ou no

63 - “*María Pacheco*”, Fernando Martínez Gil, *Professor da UCLM. Ediciones de Castilla-La Mancha. Colección Almad*

64 - Seria salutar que se fizessem exercícios de comparação da História das Comunidades de Castela com o texto de *Saudades* e outras obras de Bernardim Ribeiro, mas essa será outra tarefa.

Porto,⁶⁵ por certo antes de 1526) alguns anos antes de ela falecer, escreveu um epitáfio ao tomar conhecimento da sua morte (1531):

*Si preguntas mi nombre, fue María,
si mi tierra, Granada; mi apellido
de Pacheco y Mendoza, conocido
el uno y el otro más que el claro día.
Si mi vida, seguir a mi marido;
mi muerte en la opinión que él sostenía
España te dirá mi cualidad
que nunca niega España la verdad.*

Será esclarecedor conhecer um pouco a empatia reinante no casal, Padilla e Maria Pacheco, e inteirarmo-nos da empresa a que o par dedicou a sua vida, assimilar o estado de espírito que se consolidou na viúva, para compreendermos a figura de Laurélia no seu amor ao povo e à Pátria – assim como a novela *Menina e Moça* – e, para isso, é importante conhecer as últimas palavras escritas pelo *herói e esposo* – a primeira carta por certo bastante divulgada em Toledo, talvez por isso dando origem ao epíteto de *O Toledano* para alguns dos adeptos das ideias da revolta – momentos antes de ter sido decapitado:

Carta de Juan de Padilla á la ciudad de Toledo ⁶⁶

A ti corona de España, y luz de todo el mundo, desde los altos godos muy libertada. A ti que por derramamientos de sangres extrañas, como de las tuyas, cobraste libertad para ti é para tus vecinas ciudades. Tu legítimo hijo Juan de Padilla, te hago saber cómo con la sangre de mi cuerpo se refrescan tus victorias antepasadas. Si mi ventura no me dejó poner mis hechos entre tus nombradas hazañas la culpa fue en mi mala dicha, y no en mi buena voluntad. La cual como a madre te requiero me recibas, pues Dios no me dio más que perder por ti de lo que aventuré. Más me pesa

65 - Diego Hurtado de Mendoza esteve em Granada em 1526 onde pediu a Mariangelo Accursio que visitasse a sua irmã Maria Pacheco, no Porto em Abril de 1527, fornecendo também informações sobre vestígios romanos a Accursio nas cidades de Braga e do Porto. Em, *Le voyage épigraphique de Mariangelo Accursio au Portugal, printemps 1527*. Sylvie Deswarte-Rosa, *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, 21-2012.

66 - Em *História de España desde los tiempos primitivos hasta*, António Alcalá Galiano, Madrid, 1844. Confrontado de *Los Comuneros: de la realidad al mito*, de Enrique Berzal de la Rosa. Silex

de tu sentimiento que de mi vida. Pero mira que son veces de la fortuna, que jamás tienen sosiego. Sólo voy con un consuelo muy alegre, que yo, el menor de los tuyos, muero por ti, é que tú has criado á tus pechos á quien podría tomar enmienda de mi agravio. Muchas lenguas habrá que mi muerte contarán, que aún yo no la sé, aunque la tengo bien cerca; mi fin te dará testimonio de mi deseo. Mi ánima te encomiendo como patrona de la cristiandad; del cuerpo no digo nada, pues ya no es mío, ni puedo más escribir porque al punto que ésta acabo, tengo á la garganta el cuchillo, con más pasión de tu enojo, que temor de mi pena».

A doña María Pacheco, su esposa.

«Señora, si vuestra pena no me lastimara más que mi muerte, yo me tuviera enteramente por bienaventurado. Que, siendo a todos tan cierta, señalado bien hace Dios al que la da tal, aunque sea de muchos plañida, y de él recibida en algún servicio. Quisiera tener más espacio del que tengo para escribiros algunas cosas para vuestro consuelo: ni a mí me lo dan ni yo querría más dilación en recibir la corona que espero. Vos, señora, como cuerda, llorad vuestra desdicha, y no mi muerte,⁶⁷ que siendo ella tan justa, de nadie debe ser llorada. Mi ánima, pues ya otra cosa no tengo, dejo en vuestras manos. Vos, señora, lo haced con ella cómo con la cosa que más os quiso. A Pero López, mi señor, no escribo porque no oso, que aunque fui su hijo en osar perder la vida, no fui su heredero en la ventura. No quiero más dilatar, por no dar pena al verdugo que me espera, y por no dar sospecha que por alargar la vida alargó la carta. Mi criado Sosa, como testigo de vista e de lo secreto de mi voluntad, os dirá lo demás que aquí falta, y así quedo, dejando esta pena, esperando el cuchillo de vuestro dolor y de mi descanso.»

Juan de Padilla foi decapitado, a sua cabeça espetada num pau e exposta em lugar público durante algum tempo. Mais tarde, o imperador após a sua chegada a Espanha (Julho de 1522), autorizou que dessem sepultura aos corpos dos decapitados na sequência da guerra civil. *El de Padilla, sin embargo, aún es motivo de conjeturas: se cree que sigue enterrado en el monasterio de la Mejorada de Olmedo, donde fue trasladado de manera provisional el 28 de octubre para, teóricamente, ocho meses después, pasar a Toledo. Sin embargo el rey habría impedido este traslado como castigo a la revuelta li-*

67 - Sublinhámos: *Vos, señora, como cuerda, llorad vuestra desdicha, y no mi muerte.*

*derada por María Pacheco tras la muerte de su marido.*⁶⁸ Na sequência dessa revolta em Toledo, como dissemos, Maria Pacheco – *a leoa de Castela* – foge para Portugal em 3 de Fevereiro de 1522, disfarçada de aldeã, desconhecendo, portanto, a partir daquela data, o lugar onde teria sido depositado o corpo de seu marido. Hoje como ontem, sabe-se apenas que o cadáver de Juan de Padilla nunca foi para Toledo.

Na hipótese que colocámos, vejamos agora como escreveu Bernardim Ribeiro a narrativa biográfica de Maria Pacheco, sempre guardando e envolvendo o segredo de quem fala e sobre o que fala...

«Menina e moça, me levaram de casa de meu pai [Granada] para longes terras. Qual fosse então a causa [casamento] daquela minha levada, — era eu pequena, — não na soube. Agora, não lhe ponho outra, senão que já então, parece, havia de ser o que depois foi. Vivi ali [Toledo] tanto tempo, quanto foi necessário para não poder viver em outra parte. Muito contente fui eu naquela terra; mas, coitada de mim, em breve espaço se mudou tudo aquilo que em longo tempo se buscou, e para longo tempo se buscava! Grande desventura [o malogro, após vivência curta e vitoriosa da revolução comuna] foi a que me fez ser triste, ou a que, porventura, me fez ser leda! Mas depois que vi tantas cousas trocadas por outras, e o prazer feito mágoa maior, a tanta tristeza cheguei que mais me pesava do bem que tive, que do mal que tinha.

Escolhi para meu contentamento (se em tristezas e saudades há algum) vir viver para este monte, onde o lugar, e minguia da conversação da gente [em Portugal, isolada, mesmo se na Corte portuguesa], fosse como para meu cuidado cumpria: porque grande erro fora, depois de tantos desgostos, quantos eu com estes meus olhos vi, aventurar-me ainda a esperar do mundo o descanso que ele nunca deu a ninguém! — Estando eu aqui só, tão longe de toda a outra gente, e de mim ainda mais longe; donde não vejo senão seras, de um lado, que se não mudam nunca, e do outro águas do mar [Porto, Lisboa], que nunca estão quedas, cuidava eu já que esquecia a desventura, porque ela, e depois eu, com todo o poder que ambas pudemos, não deixámos em mim nada em que pudesse nova mágoa ter lugar, — antes havia muito tempo que tudo era povoado de tristezas, e com razão. Mas parece que, em desventuras, há mudanças para outras desventuras; porque, no bem, não as havia para outro

68 - *Los Comuneros: de la realidad al mito*, de Enrique Berzal de la Rosa. Sílex Ed. 2008.

bem; e foi assim que, por caso estranho, fui levada a um lugar onde me foram ante os meus olhos apresentadas, em cousas alheias, todas as minhas angústias; e o meu sentido de ouvir não ficou sem sua parte da dor.

Ali [Toledo] vi então, na piedade que tive doutrem [do povo], quão grande a devera ter de mim, se não fora tão demasiadamente mais amiga de minha dor do que parece que foi de mim quem me é a causa dela; mas tamanha é a razão porque sou triste que nunca me veio mal nenhum que eu não andasse em busca dele. Daqui me vem a mim a parecer que esta mudança [Comunidades de Castela], em que me eu vi, já então começava a buscar, quando esta terra [Toledo], onde me ela aconteceu, me aprouve mais que outra nenhuma..., para vir aqui [Portugal] acabar os poucos dias de vida que eu cuidei que me sobejavam. Mas nisto, como em outras cousas muitas, me enganei eu. Agora, há já dois anos [1522 a 1524⁶⁹] que estou aqui, e não sei ainda tão somente determinar para quando me aguarde a derradeira hora! Não pode já vir longe!

Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi.

Mas, depois, cuidando comigo, disse eu que reçar de não acabar de escrever o que vi, não era causa para o deixar de fazer; pois não havia de escrever para ninguém, senão para mim só. Quanto mais que, em cousas não acabadas, não havia de ser esta a primeira: pois quando vi eu prazer acabado, ou mal que tivesse fim?! Antes me pareceu que este tempo que hei de estar aqui neste ermo (como a meu mal aprouve) não o podia empregar em cousa que mais de minha vontade fosse: — pois Deus quis que assim minha vontade seja.

Se em algum tempo se achar este livrinho na mão de pessoas alegres, não o leiam, que, porventura, parecendo-lhe que seus casos

69 - Maria Pacheco pode ter frequentado a Corte portuguesa em algum momento entre o afastamento de Leonor de Habsburgo e a chegada a Portugal de Catarina de Habsburgo, entre Maio/Junho de 1523 e Fevereiro de 1525. Com o apoio dissimulado do rei de Portugal, desloca-se no país com a protecção oficial, primeiro do bispo de Braga, e depois, do bispo do Porto, o confessor da princesa Isabel. A acção figurada na peça num curto espaço de tempo, passa-se na realidade entre 1521 e 1525, com a chegada a Portugal em 1521 de Pedro Laso de la Vega, depois em 1522 Maria Pacheco, e em 1524 ou já no início de 1525 chega a notícia do perdão a Pedro Laso, condenado por ter participado nas Comunidades de Castela. O projecto de casamento de Pedro Laso com Beatriz de Sá é conhecido, pelo menos desde Junho de 1524, conforme comunica a carta do embaixador Juan de Zuñiga ao imperador Carlos V nessa data.

serão mudáveis, como os aqui contados, o seu prazer lhe será menos prazer. Isto, onde eu estivesse, me doeria, porque assaz bastava eu nascer para minhas mágoas, quanto mais ainda para as doutrem. Os tristes o poderão ler: mas aí não os houve mais, homens, depois que nas mulheres houve piedade; mulheres, sim, porque sempre nos homens houve desamor: mas para elas não o faço eu, pois que o seu mal é tamanho que se não pode confortar com outro nenhum. Para as mais entristecer, sem-razão seria querer eu que o lessem elas; antes lhes peço muito que fujam dele e de todas as cousas de tristeza, que, ainda com isto, poucos serão os dias que hão de poder ser ledas, — porque assim está ordenado pela desventura com que elas nascem.

Para uma só pessoa [Juan López de Padilla] podia ele ser; mas desta não soube eu mais parte, depois que as suas desditas, e as minhas, o levaram para longes terras estranhas, onde bem sei eu que, vivo ou morto, o possui a terra sem prazer nenhum. Meu amigo verdadeiro, quem me vos levou tão longe? Vós comigo, e eu convosco, sós, sabíamos suportar nossos grandes desgostos, e tão pequenos para os de depois! A vós, contava eu tudo. Como vós vos fostes [morte de Padilla], tudo se tornou tristeza; nem parece senão que estava espreitando já que vos fosseis. E para que tudo mais me magoasse, nem tão somente me foi deixado, em vossa partida, o conforto de saber para que parte da terra íeis, porque descansariam os meus olhos em levarem para lá a vista!

Tudo me foi tirado no meu mal; remédio nem conforto, nenhum houve aí. Para morrer mais depressa, me pudera isto aproveitar; mas, para isso, não me aproveitou. Ainda convosco usou a vossa desventura algum modo de piedade (dos que não costuma ter com nenhuma pessoa) em vos alongar da vista desta terra; pois que, se para não sentirdes mágoas não havia remédio, para as não ouvirdes vo-lo deu. Coitada de mim, que estou falando, e não vejo eu agora que leva o vento as minhas palavras, e que me não pode ouvir [Juan de Padilla] a quem eu falo! Bem sei eu que não era para isto a que me agora quero pôr; que o escrever alguma cousa pede muito repouso; e a mim as minhas mágoas ora me levam para um cabo, ora para outro; trazem-me assim, que me é forçoso tomar as palavras que me elas dão, porque não sou tão constrangida a servir o engenho, como a minha dor. Destas culpas me acharão muitas neste livrinho: mas da minha ventura foram elas. Ainda que, quem me manda a mim olhar por culpas, nem por desculpas?

O livro há de ser do que vai escrito nele. Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas. Também, por outra parte, não se me dá nada que o não leia ninguém; que eu não no faço senão para um só [seu filho /ou/ Juan de Padilla], ou para nenhum; pois dele, como disse, não sei novas, tanto há. Mas, se ainda me está guardado, para me ser em algum tempo outorgado, que este pequeno penhor de meus longos suspiros vá ante os seus olhos, muitas outras cousas desejo, mas esta me seria assaz. (...)»

Gil Vicente dedica a Maria Pacheco uma peça por completo, ainda em 1522, onde a figura, o *Pranto de Maria Parda*, simbolizando pelo alcoolismo a liberdade do povo. Porque, na verdade, na mitologia, (Dionísio) o romano Baco, o deus que também era patrono da agricultura e do teatro, é ainda admitido como o *Libertador*, porque libertando cada um do seu comportamento normal, lhe permite atingir o êxtase por meio da embriaguês que só o vinho oferece. Na *acção* da peça, Maria Parda a todos solicita o vinho – sendo-lhe então recusados os apoios políticos (o fiar), os meios para obter a liberdade do povo – numa altura em que já todos lhe negam e lhe fecham as portas; assim, sem o êxtase da Libertação, a personagem apresenta-se sóbria, vítima de uma grande secura devido à falta continuada do vinho, que já ninguém o fia, e a morte apresenta-se como a sua melhor perspectiva de futuro.

Agora, em *Aderência do Paço*, Maria Pacheco surge figurada em Laurélia, e pelo nome escolhido constituiu mais uma forma de o autor a homenagear, mas não apenas pelo nome atribuído, porque toda a intervenção da figura pretende ser um modo de a laurear, evidenciando-a aos olhos da Corte portuguesa, registando Gil Vicente na peça uma perspectiva histórica – pela dramatização da História da Europa do seu tempo – evocando o sentir e o pensamento da *figura* pela dor da mulher figurada: as suas penas, padecer e resignação consequência da traição a que assiste e abandono do povo: o roubo e dispersão do seu gado. O destaque desta *figura* na peça começa logo pela modificação da forma do texto dos versos – pelo tipo usado por Jorge Manrique – da fala na entrada da personagem, forma geralmente usada por Gil Vicente para as figuras mais nobres.

Contudo, antes de tratarmos de outras figuras, devemos reflectir sobre a personagem Fismonte, Bernardim Ribeiro e o carácter *estilístico* desta peça de teatro. Para isso temos de recordar a peça *Vida do Paço* (*Auto de dom An-*

dré) onde surge figurado Garcilaso de la Vega – o Ratinho aprendiz de músico e poeta – que entre o final de 1522 e Primavera de 1523 esteve presente na Corte portuguesa em visita a seu irmão Pedro Laso, refugiado no país.

Garcilaso chega a Portugal vindo (ao serviço da Guarda Real) de Valladolid, e directamente da casa do duque de Alba, Fadrique Alvarez de Toledo, vem entusiasmado pela leitura de Virgílio (suas *Bucólicas*), e possivelmente também com a leitura da *Arcádia* de Sannazaro, e ainda refrescado pelos contactos havidos com Juan de Boscán que, então, em casa de Fadrique de Alba educava Fernando,⁷⁰ o neto do duque. E, tal como Gil Vicente, nesse período de tempo, também Bernardim Ribeiro e Garcilaso – o Ratinho figurado na peça *Vida do Paço*, – por certo terão assistido e participado em intervenções poéticas e teóricas na Corte portuguesa, com outros poetas portugueses conhecedores das obras de Teócrito, Mosco, Virgílio, Ovídeo, – e onde se terão debatido sobre as obras dos poetas, os idílios gregos, os romanos e o *bucolismo*, assim como as dos poetas italianos, até sobre as obras dos poetas vivos, como a *Arcádia* de Sannazaro de novo publicada em 1504 – assim terão assistido e participado nesses *serões literários*.⁷¹ Para Gil Vicente, com certeza um activo dinamizador dos serões – como comprova o *Processo Vasco Abul*, onde a dinâmica da disputa se realiza entre Henrique da Mota e Gil Vicente – destaca-se Bernardim Ribeiro como grande aficionado do *estilo*⁷² e, ter-se-á também evidenciado, bem melhor que outros como um promotor poeta, ao apresentar algumas canções ou improvisações, o jovem (23 anos) então soldado da Guarda Real de Valladolid, Garcilaso de la Vega.

Em *Vida do Paço* (representado em 1524) Gil Vicente introduziu uma breve intervenção poética do Ratinho (Garcilaso), uma pequena caricatura, uma crítica, com os versos toscos de um *bucólico* exacerbado, *ando, senhora, tão cilhado / que não venha boi que lavra / todo o dia com o arado* (768). Onde também faz referência a uma canção, que pode ter sido em 1523, uma canção do referido poeta, dada pelo verso inicial (ou nome): *ó más dura que*

70 - Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, será o conquistador de Portugal em 1580.

71 - É possível que também Francisco Sá de Miranda tenha participado nestes convívios *literários* de poetas e cortesãos, entre os finais de Novembro de 1522 e de Maio de 1523, se da afirmação biográfica de que teria partido para Itália em 1521 não houver testemunho fidedigno.

72 - Segundo os biógrafos Bernardim Ribeiro terá supostamente estado em Itália, onde terá contactado com as modas literárias em voga na época. Se foi o caso e se não foi a presença do texto da *Arcádia* ter tido presença na Corte portuguesa em 1522/1523, Bernardim Ribeiro teria regressado a Portugal ainda neste último ano, porque o *Auto em pastoril português* (natal de 1523), é o primeiro reflexo da leitura e discussão crítica da obra de Sannazaro, e o tempo desta peça (*Aderência do Paço*) decorre (pelo *mythos*, entre 1521 e 1524) e pelo enredo (condensado) em 1524, porque Gil Vicente figura o poeta nesta peça.

marmol. Um verso cujo sentido tem os antecedentes mais directos em Ovídio (*Metamorfoses*) na lenda do escultor Pigmalião que cria, numa estátua de pedra, a mais bela representação de uma mulher, Galateia, à qual Afrodite deu vida atendendo ao amor do escultor pela estátua da beleza ideal da mulher, uma ideia presente na beleza da mulher representada em mármore nas *Bucólicas* de Virgílio (égloga vii, na Arcádia), e cujas traduções do latim deram origem a diversas formas em castelhano, ideia que foi com toda a certeza bastante glosada, aliás como caricaturada nessa mesma peça: *E ela tem logo um jeito / de ser mais dura que seixo* (775).

Agora, em *Aderência do Paço* (1525), o bucolismo faz parte do *universo cultural* da peça, e toda a crítica que lhe havia sido dirigida foi posta de parte. Então, surge uma variante ao que já havia sido feito (com os idílios clássicos) nos primeiros episódios de *Frágua de Amor*, e assim, numa forma menos clássica e mais coetânea (*Arcádia*, Sannazaro), mais apropriada ao momento, o autor reconstrói na *acção dramática* desta peça, o ambiente idílico mais conforme a situação política da sua primeira representação e, com esse objectivo e o *sentir* cultural daquele passado recente das tertúlias sobre o bucolismo, ainda presente na memória da Corte (no seu público), cria as figuras da peça integrando-as naquele ambiente, com certeza suportado por um *espaço plástico* em conformidade, pondo as personagens *em estado pastoril*, e neste *estado* destacando o carácter da figura em Fismonte (Bernardim Ribeiro), que se apresenta completamente dominada pela atmosfera cultural criada na peça. Para pronunciar este envolvimento de sentido (*estado pastoril*) no drama da peça, faz intervir de forma sistemática a figura na personagem do Ratinho João (o Amo, el-rei João III), que, integrando-se no ambiente de *estado pastoril* – em serviço sazonal – serve também uma entidade dupla, no sentido de se situar também como exterior àquele *estado* num confronto quase, ou mesmo sempre, caricaturado. Porém, o Ratinho, marcando muito bem o intento a que a figura está confinada, em confronto com Florisbel até se consegue arrastar para a realidade mais crua. E tornando esse papel ainda mais claro, o Ratinho avança o seu sentir mais realista, com o aparte: *Parece isto zombaria / escrita em livros de guerra* (1312).⁷³

Como dissemos, *Aderência do Paço* desenvolve-se num *espaço dramático* construído a partir do *universo pastoril* da Arcádia clássica, evidenciando portanto os factores psicológicos, o carácter sentimental e emocional de destacadas figuras nas personagens, sobretudo Fismonte, o Amo (ratinho

⁷³ - Por *livros de guerra*, deve entender-se *Romances de Cavalaria*, tipo de literatura da época de que el-rei João III foi grande apreciador na sua juventude.

João), mas mais ainda Laurélia. Contudo, a *acção dramática* envolve-se muito mais na complexidade do *mythos* da peça do que no manifestado carácter das figuras, enquanto que, no contexto da peça, os principais protagonistas, Florisbel e o Amo (pastor de pastores), em confronto com as restantes personagens, na forma aparente da peça resultam como figuras secundárias em relação aos dois casais: castelhano / portuguesa, português / castelhana, também porque esse é um objectivo do autor para o momento da primeira representação da peça.

Não se trata portanto de uma *comédia (tragédia) patética* como se poderia pensar ao verificar que dramatiza um conjunto de sentimentos e emoções num universo pastoril, um *estado pastoril* segundo Florisbel, isto é, o autor reconstrói o pastoril da Arcádia clássica para representar o *espaço dramático* da sua peça (conduzindo ao *espaço plástico* das cenas e ao ambiente emocional de certos diálogos) e caracteriza as figuras nesse contexto, porém não limita o *mythos* da peça aos conflitos que devem conduzir ao sucesso ou à desdita no destino das figuras senão na *forma aparente* do drama. Por consequência, *Aderência do Paço* é uma peça que se apresenta com um *mythos* complexo que, no seu desenlace, resolveria todos os conflitos que se estabelecem ao longo da acção, não deixando os nós criados pelos sonhos e pelos amores do Ratinho por resolver, conduzindo portanto, no seu âmago, ao destino de Florisbel e do Amo, consolidando (casamento) o lugar deste pastor de pastores (ratinho João) lá pela *Serra da Estrela*. Todavia, a intervenção da Censura fez desaparecer uma boa parte do final da peça.

Situando o *lugar* na Corte portuguesa e o *tempo da acção* da peça, no seu sentido mais largo, pelo *mythos*, na sua relação com os factos históricos sucedidos entre 1521 e 1525, antes de consumado o casamento de el-rei João III, resume o tempo real (do sucedido) aos eventos reais mínimos para a compreensão e acepção do *enredo* (mais restrito), e assim o *tempo no final da acção* refere-se ao ano de 1524 e, no decorrer da acção será referenciado pelas personagens o espaço de tempo decorrido entre as (cenas) jornadas. As falhas serão por certo, ou porventura, provenientes da censura feita à peça.

Devemos ainda assinalar algumas observações que nos permitem perceber melhor a caracterização das personagens da peça e do ambiente encenado – a investigar – pelas relações evidentes entre o envolvimento de fundo desta peça, certamente pelo visual⁷⁴ dos cenários, o sonoro, senão também as fragrâncias, e as figuras de pastores (afinal, alguns figuras da alta nobreza),

74 - Num campo florido, debaixo de uma árvore (debaixo de uma azinheira como em Virgílio), junto a uma ribeira, ao som da água correndo e do canto das aves, dos aromas da vegetação

mas em especial pela figura de Bernardim Ribeiro em Fismonte, dominada pelo *pastoril* e pela *Arcádia* de Sannazaro.

Na novela do autor napolitano, como em *Menina e Moça* de Bernardim, desenvolvem-se histórias que constituem variações literárias do mesmo problema estabelecido pela primeira intervenção, que fornece a temática e o carácter geral da narrativa; nos dois casos a dor preenche toda a conjuntura do discurso narrativo, um desterro do ser, pelo infortúnio ou drama do próprio ser, o disfarce, a perda amorosa e a fuga ou exílio político com a consequente privação da identidade – mãe (pai) e Pátria – das personagens; e nos dois casos, por certo ou supostamente, as obras incluindo algo de autobiográfico. Refugiando-se da vida da cidade as personagens criadas manifestam as mágoas do passado, procuram paz e sossego, ou renovar-se mudando o ser. De salientar que Sincero (figura chave de *Arcádia*) lastima a perda da Pátria e transporta um drama amoroso, tal como Ergasto lamenta a perda da mãe e o distanciamento do seu amor, e os outros pastores da novela vão também enfrentar dramas semelhantes.

Ora, na novela de Bernardim Ribeiro, que como *Arcádia* (Sannazaro) também conjuga prosa e poesia no seu texto, a narradora inicial, apresenta-se longe de seu pai (mãe), exilada de sua Pátria, lamentando os infortúnios do distanciamento da sua própria identidade e do afastamento e paradeiro incógnito do seu amor: *estando eu aqui só, tão longe de toda a outra gente, e de mim ainda mais longe; (...) Para uma só pessoa podia ele [o seu livrinho com a sua narrativa] ser; mas desta não soube eu mais parte, depois que as suas desditas, e as minhas, o levaram para longes terras estranhas, onde bem sei eu que, vivo ou morto, o possui a terra sem prazer nenhum*. A sua desdita, as desventuras, as mágoas, a dor e profunda tristeza, são ainda maiores porque nem paz, nem descanso, consegue mais encontrar: *porque grande erro fora, depois de tantos desgostos, quantos eu com estes meus olhos vi, aventurar-me ainda a esperar do mundo o descanso que ele nunca deu a ninguém!* E, no encontro com a Dona, *senhora do tempo antigo*, dando-se a mudança na narração, contam-se as várias histórias que podem ser variantes figuradas de algo deveras sucedido, (como em Sannazaro) que contrastam, superando a dor da primeira personagem: *me foram ante os meus olhos apresentadas, em cousas alheias, todas as minhas angustias; e o meu sentido de ouvir não ficou sem sua parte da dor. Ali vi então, na piedade que tive de outrem, quão grande a devera ter de mim, se não fora tão demasiadamente*

florida, Fismonte faz as suas queixas de amor a Natália. Um cenário semelhante àquele em que se encontram as narradoras de *Menina e Moça*.

mais amiga de minha dor do que parece que foi de mim quem me é a causa dela... Assim, a Dona, *senhora do tempo antigo*, pode bem ser o *alter ego* da narradora inicial – que já foi menina e moça, e é agora *mulher...*, *formosa, bem vedes já que não* – narrando *configurações* dos acontecimentos históricos, factos sucedidos naquele seu tempo, em momento anterior à sua chegada ao exílio, com outros protagonistas, evidenciando nas narrativas que houve outros que terão sofrido tanto ou mais que ela própria.⁷⁵

Apesar de tudo, as diferenças entre *Arcádia* e *Menina e Moça* são também bastante significativas, porém, não fazem desaparecer as semelhanças.

75 - A narradora inicial (que já foi menina, e moça) propõe-se escrever o *livrinho*, narrar a sua história, a interpretação figurada do sucedido, *começar a escrever as cousas que vi e ouvi*, depois verificamos que quem narra as histórias é a Dona, que como Maria Pacheco de Mendoza perdeu o seu filho. Na realidade o filho de Maria Pacheco e Juan de Padilla terá morrido em 1523, pouco tempo depois de sua mãe chegar a Portugal. Podem ser elementos na ligação das duas narradoras.

UM RESUMO DO ENREDO

A *acção dramática* da peça decorre com a Corte portuguesa no seu tempo áureo, mais precisamente, pouco tempo antes dos casamentos de João III e de Carlos V, assim é por demais evidente que o autor da peça só pode ser Gil Vicente, e sobretudo porque obedece ao seu saber e saber fazer, integrando-se no conjunto sequencial das suas peças e na sua *mythologia* de dramatização da História da Europa. O autor criou um ambiente idílico, um *universo pastoril* para Florisbel (Portugal) onde se vão encontrar os pares de falsos enamorados: logo, Fismonte por Natália, um amor equivocado porque um amor de irmão (ainda que o não seja); depois, o sonho do Ratinho, o *amor de gato*, que introduz na peça o contraste com a realidade da Corte portuguesa, com os seus equívocos de amor; e, por último, o amor de Laurélia por Perindo, um amor contingente, equívoco e ambíguo, porque um amor pela Pátria e por um ideal político que ela vê no homem que em pouco tempo atraíçoo a luta por um ideal comum, dispersando aqueles que o seguiram, assim se dilacerando esse amor de forma dramática (quase trágica) na peça. Em falta estará o caso do Amo com a *castrejana*.

Então este *universo pastoril* – tomado pela Arcádia clássica – deverá muito serenamente ouvir as dores de amor e conduzir à purificação dos sentimentos das personagens, purgando e desfazendo enganos, sarando feridas, reconstituindo o ser e o amor de cada um, como decorre dos diálogos entre os dois pares de enamorados trocados na quarta parte da peça (versos 1171 a 1235); o que se evidencia em contraste com as intervenções do Ratinho. Fora deste universo mas também em contraste com os amores do Amo, figura-se uma *realidade* do amor – ou melhor, do casamento – na elite das Cortes europeias, como em *Dom Duardos*, pela formosura da donzela, pela sua beleza e aderência de Perindo (Pedro Laso de la Vega) ao Paço, com o perdão anunciado por Sarzedo e assim, a resolução de um episódio com do seu casamento com Natália, apontando este como o casamento ideal, o exemplo de união mais apropriado à ocasião da primeira representação da peça, enquanto que os enamorados não correspondidos devem ver as suas paixões desfazerem-se, embora ambos se possam aproximar nas suas identidades pastoris e, curando as chagas, se reencontrem numa união purificadora, purgando a dor da sua desdita.

Contudo, como já afirmámos, pensamos que o autor terá apresentado ainda nesta peça uma outra perspectiva de casamento, naquela versão mais realista em forma de confronto com o pastoril, figurada no Ratinho, uma união que *de facto* seria o casamento entre um português e uma castelhana, talvez com a chegada da desposada, a *castrejana* para o casamento do Amo, João, pois só assim ele realizaria o seu sonho como descrito na primeira parte, aliás, no início da peça e, com a resolução do seu conflituoso *amor de gato*, o Ratinho assumiria também – tal como Perindo – para si próprio, a aderência do Paço (império): *Sonhava que este Cupido / tendo sua satã embebida* (245) / *de ouro, me passava a vida...* / *E eu, vendo-me ferido, / que punha a mão na ferida. // E que dentro, nela achava / tanchada uma donzela. / Mais loura que o sol, e bela, / e que com ela, me alçava / lá pela Serra da Estrela* [império]. // *Eu estando neste reinado, / de que o Amor, rei me fazia, / sonhava que me perdia...* / *E que este ditoso estado / noutro pastor convertia.*

Por fim Florisbel encontra-se em condições óptimas, gozando de plena felicidade pelo encaminhamento dos filhos, estará preparado para abandonar o *estado pastoril* sentindo uma forte aderência do Paço: a tácita aderência de Portugal em relação ao Império dos Habsburgo. Gil Vicente criou um enredo motivado e apropriado ao momento histórico do casamento de Isabel com o imperador Carlos V.

ENTRADAS E RECEPÇÃO DAS PERSONAGENS

Não podemos deixar de referir o desenvolver deste pormenor do *espectáculo teatral* na obra de Gil Vicente, um trabalho que vem desde o *Auto da Índia* com Juan de Zamora tentando entrar em casa de Constança, e de seguida em *Quem tem farelos* com outras variantes importantes, nos moços e no Escudeiro, e, no seu desenvolvimento vamos encontrando ao longo dos anos de produção de Gil Vicente outras formas bem mais acabadas, culminando com as que apresenta em *Auto de Dom Fernando* e em *Auto de Florença*.⁷⁶

Aqui em *Aderência do Paço*, trata-se de uma variante mais directa das entradas e recepção em *Inês Pereira* em 1523, de Pero Marques e de Brás da

⁷⁶ - Como afirmámos em 2008, quando publicámos a análise do *Auto da Alma*, o *Auto de Florença* que surge como da autoria de João de Escovar, terá sido trocada – pelo impressor ou editor – pela peça *Auto do Duque de Florença*, esta sim será daquele autor. Enquanto que o *Auto de Florença* é certamente uma peça de Gil Vicente.

Mata e logo depois, em 1524, em *Vida do Paço (Dom André)*, da entrada do Ratinho, do casal Vilão e Ama, e do filho destes, Fernando, e em 1525, pois agora, em *Aderência do Paço*, a entrada mais destacada é protagonizada por uma mulher, e a recepção de Laurélia pelo Ratinho transforma o episódio em mais um dos grandes momentos do espectáculo de teatro no que respeita a entrada e recepção de personagens em cena. Mas pode ainda faltar na peça uma entrada espectacular, que a acontecer teria sido censurada.

Nesta peça, as entradas e a recepção a Perindo ou a Sarzedo, embora secundárias, também se devem destacar por serem variantes que se reformulam de outras peças. Em qualquer dos casos que atrás referimos, a *acção* manifesta-se por uma sabedoria muito específica da parte do autor, como por exemplo uma exploração do momento e dos motivos em causa em cada caso, transformando-os num espectáculo teatral exigindo a mais perfeita actuação dos actores. Note-se que em nenhum dos casos a *acção* se repete exactamente (nem na forma), constituindo-se sempre com alguma novidade, recorrendo o autor ao imprevisto ou improvável, numa aparente decisão repentina ou improvisação do actor.

UNIVERSO BUCÓLICO

As figuras *em estado pastoril* e o ambiente idílico criado por Gil Vicente para servir de fundo a esta peça, na verdade só na sua aparência se apresenta exterior ao autor, por parecer uma decisão da figura de Florisbel que entra em cena afirmando o seu afastamento da Corte: *Deixo atrás os enleos / das leis que os ricos demandam, / da privança odiosa cheos, (...) // Os trabalhos dos que mandam [exigem], / dos que com merecimento / esperam satisfação, / ver ao rei fechar a mão / abre-lhe alma o sentimento // Tem-me, filhos, esta dor / posto em pastoril estado, / tal que o tenho por melhor / que o em que me vi senhor / destes enleos cercado. // Sobejar-me paciência, / refrear o pensamento, / tende-o por grã prudência / que, ante o rei val aderência, / ante Deos merecimento. // Conhecendo esta verdade, / contentes ver-vos queria / nesta vida, em vossa idade, / pois não tira a dignidade / a fingida vilania.* (30).

Na peça, Perindo e Laurélia são ambos figuras nobres exiladas de sua Pátria que procuram a paz e o conforto num universo pastoril sob a protecção de Pã (Arcádia), – *a quien dios Pan no cruel / apareje cada hora / el triunfo de laurel* – e Fismonte, ele próprio um príncipe refugiado sem o saber, sente que, pela honra de servir Florisbel, deverá assumir tal identidade e servir como pastor, enquanto lastima os seus infortúnios amorosos com Natália, e esta, pela sua beleza fascinante, sente ter-lhe já a Ventura garantido a roda segura no seu estado de Senhora, pelo que está em condições de servir seu pai como pastora, porquanto Florisbel pretende que ela conserve *mui grã esperança / de acabar noutro estado* que não o estado pastoril. Todavia, há também a figura de João, o Ratinho, embora ele possa prender o amor – porque ele ainda pode com um gato pelo rabo – e dele fazer *gato sapato*, a sua *castrejana* não se encontra na peça devido à *Censura Régia* quinhentista.

Portugal, entre Junho de 1523 e meados de Fevereiro de 1525, encontra-se livre dos Habsburgo – Leonor partiu em fins de Maio e Catarina só chega em meados de Fevereiro – portanto, para Florisbel o país está longe do Paço, da Corte imperial, tomou a iniciativa de se pôr em *pastoril estado*, na verdade a forma poética mais conveniente para exprimir a dor, no caso, a dor causada por ver o rei (Carlos I e João III) fechar a mão aos que esperam satisfação bem merecida, e favorecer os ricos elaborando as leis que estes reclamam (demandam). Sem os Habsburgo também el-rei João III está temporariamen-

te livre, esquivo ao poder imperial e, conforme o paradigma do *ratinho* definido por Gil Vicente,⁷⁷ está pronto a servir sazonalmente outro senhor (Floribel), mas mantendo a perspectiva de voltar ao seu lugar de origem, embora em sonho, por um casamento que o há-de transportar à *Serra da Estrela*, para acompanhar o império.

Queremos dizer que este *estado pastoril* que Floribel assume para si e para os seus, é um *estado de espírito*, bucólico, assumindo o *simbolismo* do universo poético ideal da Arcádia. Floribel afasta-se da Corte (imperial), porque há temporariamente (desde a saída de Leonor até aos novos casamentos) um afastamento ocasional dos Habsburgo: e assim, para Gil Vicente, em termos figurativos, o país entrou em *estado pastoril*. Aliás este *pastoril* que se situa na sequência da peça em *pastoril português*, concretiza-se pelo desenvolver do *ambiente* criado no Natal de 1523 quando na peça apresentou uma acção dramática que se desenrola em atmosfera de *idílio*. Naquele fim de ano as entidades que (eles) os pastores representam, são os líderes políticos, e (elas) as pastoras, os povos das nações, e todas as figuras, eles e elas, manifestam as suas dores de amor – amores objectivamente desfasados pelo autor, – enquanto que agora em 1525 as entidades representadas pelos pastores são apenas indivíduos, e o que as figuras manifestam são as suas próprias emoções, a sua dor de amores, embora aqui em *Aderência do Paço*, essa dor se venha a desenvolver numa diversidade de amores, acrescentando o amor à Liberdade, ao Povo e à Pátria. Contudo as diferenças não são substanciais pelos *universos culturais* (históricos) que configuram, como no Natal de 1523. Agora envolvem cenários, adereços, referências, atitudes, marcações ou movimentos dos actores em cena, em algo alusivo aos *Idílios* (Teócrito) e as *Bucólicas* (Virgílio), formalizando a Arcádia, sem que sejam *imitação literária* – de facto nem descritivos nem literários – porque se constituem por uma acção dramática que se processa num espaço plástico condizente com aquele universo cultural clássico da Arcádia. O que também já constatámos pela análise da peça *Frágua de Amor*.

O UNIVERSO PASTORIL PORTUGUÊS

Como referimos na análise do *Auto Pastoril Castelhana*, todo o trabalho de Vicente é produto erudito que envolve o pensamento de Platão – o *drama*

⁷⁷ - Veja-se: Gil Vicente, *O clérigo da Beira. O povo espoliado – em pelota*. Neste estudo apresentámos o que serve ao autor dramático para definir o *ratinho* nas suas peças.

no confronto dos diálogos e a sua retórica, – com suporte em textos clássicos e coetâneos, com alguma influência de Petrarca mas, sobretudo fundamentado pela *Comédia Antiga* de Aristófanes, e, seguindo as normas expostas na *Poética* de Aristóteles, o *Auto Pastoril Castelhana* constitui um *exercício de estilo* realizado com erudição, apresentando-se até demasiado meticuloso na aplicação dos preceitos de Petrarca e Aristóteles.⁷⁸

A obra de Juan del Encina inicia-se pela tradução das *Bucólicas* de Virgílio, todavia, apesar de ser esse o seu suporte, transporta os pastores para a sua época, para o seu lugar e tempo, eles são pastores da Mesta de Espanha, são representantes de classe, da classe que detém o poder económico em Espanha.⁷⁹ De um modo geral Encina representa nas suas peças (entremezes) os pastores em confronto com a nobreza, sublinhando um final feliz pela sua união. Gil Vicente tem consciência imediata disso, como Garcia de Resende naqueles versos confirma, e assim retoma os pastores do pastoril castelhano, mas logo em 1502 altera o universo representado, sobretudo na forma, introduzindo as *figuras* e alegorias.

Contudo, o *Auto em Pastoril Português*, representado em Évora no Natal de 1523, é uma peça completamente diferente – não interferindo na alteração de quaisquer dos suportes clássicos que antes apresentámos, – porque constitui uma teatralização crítica da *Arcádia* (muito possivelmente pela leitura e disputa coloquial da obra de Sannazaro), e sem dúvida, dos *Idílios* de Teócrito e das *Bucólicas* de Virgílio. Mas enquanto que as églogas clássicas (e renascentistas) são poemas para serem representados em discursos afectados (recitados ou declamados) até mesmo ao desafio perante um público de elite, e portanto são descritivos e literários, o teatro não. O Teatro não descreve, é espectáculo, põe em cena, criando o ambiente de luz, sons, fragrâncias, com os cenários, os adereços, as referências, as atitudes e movimentos dos actores em cena, tudo isto servindo de fundo e interagindo com o drama, a *acção dramática* de uma peça escrita para ser representada.

Queremos dizer, que a peça *em Pastoril Português* constitui uma encenação do ambiente *pastoril clássico* da *Arcádia*, pela sua concretização figurada, pela imitação *ideal* posta em cena. Evidentemente realizado com grande ironia e sagacidade, espírito crítico, representando a cultura da sua época

78 - Uma análise completa desta peça foi por nós publicada em formato digital (pdf) e distribuída gratuitamente – com Depósito Legal: 371774/14 – em Março de 2014: *Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana. A autobiografia em 1502*.

79 - Sobre o assunto ver o nosso trabalho: *Gil Vicente, Auto da Visitação*, publicado em 2010.

e os seus conflitos políticos numa sistemática acção caricaturada, começam pelas caricaturas dos principais líderes europeus de 1523.

Com o *pastoril português* Gil Vicente deu então início à *Saga da Beira* ou da *Feira*, os seus pastores vêm lá de cima da *Beira* (do Império dos Habsburgo financiado pelos Fugger), e os mais altos e importantes pastores (líderes) hão de vir da *Serra da Estrela* ou querer para lá ir, tal como sonha o Ratinho João nesta peça da *Aderência do Paço*: ...*com ela, me alçava / lá pela Serra da Estrela. // Eu estando neste reinado, / de que o Amor, rei me fazia, / so-nhava que me perdia...*

O universo do *pastoril português* fica assim definido entre a inversão da Arcádia (*Beira do Auto da Fama*) e a Arcádia (*Beira*, que se inicia em *Pastoril Português*), também identificada por *Serra da Estrela* (Império), com o seu principal antecedente em *Sibila Cassandra*. E a *Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*) integra-se perfeitamente na sequência deste *pastoril*, mostrando a peça o percurso das personagens assumindo a vivência no *universo pastoril* ao chegarem à Arcádia para se purificarem, para depois se dirigirem ao seu destino, à *Serra da Estrela* pela sua aderência.

A peça *Pastoril da Serra da Estrela* (1527), integrando-se na *saga da Beira*, retoma o ciclo da encenação mais crítica do *bucolismo* por Gil Vicente, mas, a peça foi brutalmente censurada, tendo perdido demasiadas referências, inumeráveis versos, senão estrofes e coplas completas. Enquanto que a peça *O Juiz da Beira* (1529) conclui e fecha a *saga da Beira*.

Esquema estrutural de *Aderência do Paço*

(1-60) **Prólogo**

Florisbel com seus filhos introduz o contexto da peça.

Longe da cidade e da Corte, assumindo um *estado pastoril*.

(61-349) **I – Parte. Caracterização do «estado pastoril», a Arcádia.**

1º episódio No seu convívio os locais acolhem um refugiado.

(61-167) O sofrimento de Fismonte pelo segredo de amor por Natália.

(168-238) O controlo e a amizade do Amo, pastor de pastores.

(239-299) O apego do Amo na confissão dos seus sonhos de amor.

(300-349) O acolhimento de Perindo, sob a protecção de Pã.

(350-664) **II – Parte (1522). O drama de Laurélia**

2º episódio Laurélia em busca do gado e do pastor a quem o confiou.

- (350-385) Monólogo da entrada de Laurélia, expressando a sua dor.
 (386-419) Diálogo exploratório teatral do Ratinho com Laurélia.
 (420-455) ...continuando, João engana a castelhana, mas é desenganado.
 (456-485) O Ratinho assume Perindo como *ladrão de gado* de Laurélia.
 (486-495) Ansiedade de Laurélia na expectativa do encontro com Perindo.
- 3º episódio A tragédia do conflito amoroso de Laurélia.**
 (496-544) Confronto de Laurélia com Perindo (desmaio de Laurélia).
 (545-574) Intervenção do Ratinho em apoio a Laurélia pelo *roubo do gado*.
 (575-592) Natália e Fismonte inteiram-se do drama de Laurélia.
 (593-619) Laurélia explica a Natália a verdade do seu amor, *o seu gado*.
 (620-664) Laurélia é aceite por todos e também acolhida na Arcádia.
- (665-984) **III – Parte (após mais de um ano). Onde o amor domina.**
- 4º episódio Florisbel, o Amo e os amores na Corte portuguesa.**
 (665-694) Florisbel comenta as mudanças na Corte e o seu estado.
 (695-721) Florisbel aborda os amores do Senhor seu Amo, o Ratinho João.
 (722-804) João reconhece a corrupção na Corte de Portugal.
 (805-874) Os amores de João confrontado por Laurélia perante Natália.
- 5º episódio Natália e Laurélia. Os ânimos de amor por Perindo.**
 (875-909) Do drama de Laurélia para confiança e esperança de Natália.
 (910-984) Cordiais discursos trocados a quatro, as perdas de amor...
 Destaca-se o drama amoroso de Fismonte.
- (985-1319) **IV – Parte (1524) Perdão e reconhecimento, com Sarzedo**
- 6º episódio Peripécia (suspensos os planos de Florisbel) e desenlace.**
 (985-1004) Projecto de Florisbel sobre o casamento dos filhos.
 (1005-1035) Lamentação do Ratinho João por deixar fugir o seu gavião.
 (1036-1134) Entrada de Sarzedo com o perdão de el-rei de Castela a Perindo.
 (1135-1169) Sarzedo pergunta por Laurélia, também filha de um principal.
- 7º episódio Troca de namorados e recuperação de amores.**
 (1170-1214) Perindo só e com Natália, expõe um amor que ela recusa...
 (1215-1234) Enquadramento dos infortúnios de Fismonte e Laurélia.
 (1235-1249) O Ratinho prepara a entrada de Sarzedo com o *seguro real*.
 (1250-1319) Reconhecimento da nobreza de Perindo e Laurélia.
 Laurélia fica exilada. [Saída ou partida de Sarzedo]
- (1320-1417) **[V – Parte (.) Entrada “Triunfal” da castrejana e apoteose]**

[8º episódio] [Suprimido pela censura quinhentista (censura régia)]

...

9º episódio **Decisão do casamento dos filhos, pares entre Nações.**

(1320-1349) Perindo pede Natália em casamento a Florisbel.

(1350-1373) Laurélia pede a Florisbel que lhe conceda Fismonte.

(1374-1417) História da adopção de Fismonte, filho de duque e princesa.

(1418-1422) **Êxodo**

Périndo enaltece os amores (castelhano-portuguesa e vice-versa)

...a condizer com o momento político Portugal Castela.

Os versos da cantiga final desconhecem-se.

Cada uma das partes da peça desenvolve um tema bem diferenciado: na primeira caracteriza-se o estado pastoril (Arcádia); na segunda trata-se inteiramente do drama de Laurélia e do seu exílio; na terceira a vida na Arcádia, o *estado pastoril*, troca dos amores entre os pares; na quarta parte da chegada de Sarzedo e das suas consequências, o perdão de Perindo e, em contraste propositado com a segunda parte, a desvalorização e acomodação do caso de Laurélia; na última trata dos casamentos (trataria também de casar o Amo). E em todas as partes se intrometem as questões de Estado e do seu governo com os problemas e decisões pessoais do Ratinho João, o seu casamento era também uma questão de Estado e do momento político.

Em termos de *invenção* do *espectáculo* teatral, na acção dramática o autor retoma muito do que já realizou em *Dom Duardos* e *Pastoril Português* (a casa, o cenário campestre) e, desenvolvendo a acção – pela construção e desenrolar dos diálogos das personagens – recupera e explora o que havia realizado em *Inês Pereira* e *Vida do Paço*, recriando as invenções e alargando pormenores, em especial nas entradas e na recepção daqueles que *vêm de fora*. Nesta peça, como em *Rubena*, as *cenas* (jornadas) separam espaços de tempo mais longínquos entre si.

A FIGURA DO RATINHO JOÃO, O AMO

O Ratinho resulta como principal protagonista do ponto de vista da acção dramática da peça, e só depois Florisbel, porque este se apresenta numa forma abstracta, embora seja o como motivador, coordenador e objecto últi-

mo da forma aparente, num drama que se há de resolver com a sua subordinação à Corte, cedendo à forte aderência do Paço com os enlaces matrimoniais de seus filhos. Enquanto que o Ratinho é o elemento emocional vivo que liga tudo o que se passa na acção.

Na verdade a figura de Florisbel constitui uma espécie de narrador, ou melhor, nos termos de Gil Vicente, um licenciado apresentador da peça, com a diferença de que este se assume como primeira figura da peça e se integra completamente no próprio enredo que aparenta criar, apresenta, coordena e resolve os *acidentes*, como a entrada dos exilados e do emissário (correio), assimilando e acomodando-se à vontade das restantes figuras, assim se concretizando a sua felicidade.

Enquanto que a figura do Ratinho se apresenta como uma personagem com autonomia, com vivacidade emocional, escapando à vontade e ao domínio de Florisbel, como o demonstra o início da terceira parte da peça com a recusa de comentar ou discutir os seus amores com ele, com a questão da carta ao escrivão da fazenda e o diálogo sobre a corrupção na Corte portuguesa. Aliás, desde a sua entrada em cena, que o Ratinho se apresenta com a questão – *Que lhe faglia, em dar cem contos / de renda àqueles pastores? / Pois faz ser tão grão senhores* – que já comentámos e, sobretudo, porque o Ratinho é o *pastor de pastores*, (tal como João Domado em *Pastoril Castelhano*) é ele que aceita e contrata os exilados, é ele que controla o que fazem os pastores, Fismonte e Natália desde o início da peça, e depois os exilados Perindo e Laurélia.

Os amores do Ratinho e as suas confusões de amor atravessam toda a acção dramática da peça, só ficando por resolver pela intervenção de Censura régia. Inicia-se desde logo com a primeira entrada da personagem, contando o seu sonho de amor: o *amor de gato* do Ratinho. Fazendo de Cupido um gato, Gil Vicente explora expressões populares com motivo no gato: do amor, *fazer de gato sapato*, ou fazer do amor *gato sapato*; no amor ele, o Ratinho João, ainda *pode com um gato pelo rabo*; e ainda, ser ele capaz de o espremer, de o fazer *gato pingado*. Na verdade, o autor repete através de uma caricatura a que dá a forma de um sonho – uma forma inconsciente da realização do desejo do sonhador – o que já havia afirmado em *Frágua de Amor*, onde Cupido foi encarregado de, em nome de Portugal, conquistar o coração de Catarina para o oferecer a João III de Portugal. Agora, no sonho, o Ratinho decide sobre Cupido: *determino de o pingar... // E atás que me nam prometa* (285) / *tudo quanto me tirou, / há de estar preso à moneta...* Na *mythologia* criada pelo autor, o *tudo quanto me tirou* (a felicidade), refere-se aos seus

amores por (Leonor de Habsburgo) Natália do Vale (*Regateiras de Lisboa*), Dona Belícia (*Vida do Paço*), Branca de Nisa (*Físicos*). Porém, de momento, Cupido, com o seu virote de ouro, trespassou de novo (Catarina, *Frágua*) a sua vida: *E eu, vendo-me ferido, / que punha a mão na ferida. // E que dentro, nela achava / tanchada uma donzela...* (250) / *Mais loura que o sol, e bela, / e que com ela, me alçava / lá pela Serra da Estrela.* (Catarina de Habsburgo).

...(Ratinho) *Eu estando neste reinado,
de que o Amor, rei me fazia,
sonhava que me perdia... 255
E que este ditoso estado
noutro pastor convertia.*

*E eu, disto mui raivoso,
por vingar tal sem-rezão, 260
pego da asa ao aleivoso...,
senão quando, acordo aqueixoso
e acho-me com um gato na mão.*

*Se seria porventura
o mesmo Amor este gato? 265*
Fismonte – *Pera quê?* –
Ratinho *Pera lhe dar mal sem cura
jeitá-lo na sepultura,
e fazer da pele uns sapatos.*

Natália *Se o Amor se transformou,
será esse Amor de gatos? 270*
Ratinho *Antes isso me negou,
que nada me confessou,
que eu, lhe dei um par de tratos.*

*Tenho-o preso, a bom recado, 275
atás que alguém o conheça.*
Fismonte *Tem orelhas na cabeça?*
Ratinho *E tem o rabo juntado.*
Natália *Ora esse é, esse me pesa.*

Ratinho *Este é? Pardês, que folgo. 280
Ah, como me hei de vingar...*

Fismonte *Mas antes ide-o soltar.*
Ratinho *Perpolego, antes logo*
determino de o pingar...

E atás que me nam prometa 285
todo quanto me tirou,
há de estar preso à moneta...
E se ele o jogo ganhou,
eu farei esta proçoleta.

Na segunda parte os amores do Ratinho ressurgem com a sua recepção a Laurélia, sendo explorada toda a sua confusão sentimental, e na terceira parte os seus amores são confrontados no diálogo com Florisbel, e logo depois, com a saída deste, num pequeno solilóquio, a que se segue o confronto das suas pastoras com a sua fidelidade ao segredo que mantém sobre os seus amores. Na sequência disso descarta-se de confessar as suas paixões mantendo o secretismo sobre a sua amada, mas uma descrição dos seus conflitos amorosos é manifestada pela *loa* que exprime a sua dor. Num momento de uma sua despedida de Natália e Laurélia, o Ratinho refere-se a uma (*perra*) *castrejana* com a qual elas se poderão cruzar, numa descuidada confissão feita às duas pastoras (855).

No início da quarta parte a questão de amores do Ratinho, que vinha acontecendo sempre na sua entrada em cada parte, é substituída pela perda do gavião que, como dissemos, interpretamos como a expressão do domínio da fêmea sobre o macho no convívio e relacionamento de amor do Ratinho. E, no que resta da peça, não mais se trata dos amores de João, o Amo, ficando por resolver devido à intervenção da *Censura Régia*.

OS CASAMENTOS E O AMOR DE LAURÉLIA

O caso do amor de Natália por Perindo, e dele por ela, não levanta quaisquer dúvidas pela investigação histórica conhecida. Enquanto que o caso da paixão de Fismonte por Natália (Bernardim Ribeiro por Beatriz de Sá) carecerá de confirmação, enquanto que a aproximação amorosa de Fismonte por Laurélia, pelos dados actuais da investigação, só nos parece possível através de *Menina e Moça*. Isto é, pode não ser senão uma aproximação cultural e platónica que Gil Vicente teria observado. Todavia, o desaparecimento de Bernardim, pela documentação existente (referida em publicações), aponta

para esta época (1524/1525), o que justificaria o silêncio documental sobre este poeta bucólico.

Contudo, o caso do amor de Laurélia por Perindo é diferente, os amores dela por aquele a quem entrega o seu gado, são uma representação sublimada de um amor por um ideal político.

O momento político é de casamentos de português (el-rei João III) com castelhana (Catarina de Habsburgo) e de castelhano (Carlos I) com portuguesa (Isabel de Portugal), Gil Vicente apresenta dois pares de namorados, um par português (inviável, porque vivem amor ideal de irmãos), e um par castelhano (inviável, porque é um amor por um ideal político). No mundo real sucedeu o casamento de el-rei João III com Catarina, que será (e estaria) figurado na peça com o casamento da Ratinho, e, no momento da representação da peça, sucede o casamento de Carlos V com Isabel de Portugal, portanto logo a seguir ao espectáculo de Teatro, celebra-se a festa deste casamento imperial, com o imperador representado por Carlos Popeto. Portanto, na idealização do enredo, o autor desfaz os pares inviáveis, porque não são senão *outras* formas de amor humano, assim, trocando de par, juntam-se as figuras por amor recíproco entre duas Nações, tanto ou mais que o amor entre duas pessoas, como entre Natália e Perindo ou entre Fismonte e Laurélia, o autor resolve o tema do momento e completa-o com o casamento do Ratinho João e com a realidade da festa do casamento de Isabel de Portugal.

Há um paralelismo evidente entre os casais que na peça celebram o matrimónio e o que, na realidade o já celebrou, como aquele que de momento se celebra. Perindo e Natália (castelhano om portuguesa) na sua aliança feliz e senhorial apontam para o que se passa com Carlos V e Isabel, enquanto Fismonte e Laurélia apontam para a infelicidade e sofrimento dos amores anteriores de el-rei João III (aparentemente incestuosos de João por Leonor), portanto não realizável... E, porque João está representado no enredo pelo Ratinho, conclui-se que faltará na peça, em consequência da acção da Censura Real, o novo amor de compromisso com Catarina.

Tanto Fismonte como Laurélia, sofrem por amor inadequado ao momento e às circunstâncias políticas de aderência de Portugal ao Império (ao Paço), e só por isso impossível de realizar. Assim, Fismonte não é irmão de Natália mas ela sempre o considerou o seu amor como amor de irmão, e Perindo jamais considerou o amor de Laurélia como amor pela sua pessoa, mas antes como um amor pela Pátria e pelo seu povo (o gado).

Esta questão é levantada no primeiro confronto das duas personagens, em duas coplas, entre os versos 496 e 515, errando como Fismonte, na peça

Laurélia considera Perindo o seu amor – o líder do seu ideal político, Pedro Laso de la Vega foi um dos primeiros líderes da revolta de Toledo em 1519, e o primeiro Presidente da Junta das *Comunidades de Castela* (Os Comuneros, Santa Junta de Ávila), – portanto, personificando o autor esse amor na personagem. Mas Perindo alerta Laurélia para o erro que comete ao dirigir o seu amor à sua pessoa.

Perindo *Quién llama a un triste pastor
que tanto de si le olvida
que, porque no quiere vida,
el falso Cupido, amor
se la da muy más cumplida?* 500

Laurélia *Laurelia, triste te llama.
En tan baxo y vil estado,
traje y persona, he mudado
aquella amorosa flama
con que de mi fuiste amado.* 505

51
Perindo *Doncella que dudo en verte,
quién te puso en tal estrecho?*
Laurélia *Amor que tan satisfecho
estuvo en mí en quererte,
que ya se alzó del pecho.* 510

Perindo *Por un hombre tan perdido
pudo tan alta doncella
poner su patria en olvido?*
Laurélia *Sí, que el corazón vencido
de ti ganaba en perdella.* 515

Já antes Laurélia havia dado sinal que a questão do seu amor por Perindo também era o seu gado, o povo toledano que se envolveu na luta política, questão muito bem sublinhada na peça por uma repetição constante em diversas situações, iniciando-se desde logo na entrada, no primeiro diálogo de Laurélia com o Ratinho.

Laurélia *Tráxome de amor, la suerte,
desde aquel soto a buscillo
mi ganado, y no lo hallo...*

Ratinho *Más servis vós pera Corte
que ser de ovelhas chocalho.* 405

Laurélia *Tiene en eso la ventura
el poder más soberano...*

Gil Vicente usou um estratagema simples e muito eficaz para manter na memória do público até ao final da peça a questão do desvio do gado de Laurélia, com uma cena de espectáculo teatral onde o Ratinho pretende enganar Laurélia fazendo-se passar por Perindo para dela obter algum serviço de amor, e depois, Laurélia agarrando-o firmemente para o levar à Justiça. Haverá um choque vivo entre as duas personagens e um diálogo a condizer. Esta simples cena de simulação levada a cabo por João e Laurélia vai fixar a atenção do público na importância da questão do gado desviado por Perindo e, portanto, para a compreensão do amor de Laurélia pelos valores éticos, sociais e políticos – tal como a personagem se caracteriza – que, segundo a figura criada, via personalizados em Perindo, e assim, todo o drama do seu confronto com ele, que até inclui um desmaio que João alvoroçado toma por morte.

Laurélia *Pues dice, ladrón malvado,
dó pusiste mi ganado
que me hurtaste con codicia?
Aquí viene la justicia
y morirás ahorcado...* 440

Ratinho *Tá, que não sou quem cuidais!
Escusemos tal questão
que eu nunca fui ladrão...
Nem minha alçada é mais
que furtar às vezes pão.* 445

Por diversas vezes a questão do gado de Laurélia vai ser referida, pois até no diálogo dela com Natália, interrompido pelo encontro do Ratinho e com a sua saída deste retomado, subtilmente diz Natália: *De maneira que teu fado* (875) */ como, Laurélia, contavas, / pagou tão mal teu cuidado, / que vens ter conta com o gado / de quem bem fora estavas.* Numa referência ao gado de Florisbel, mas com um retomar da questão que estaria em discussão antes do entro delas com o Ratinho.

A revolta de Laurélia pelo desencaminhar do seu gado está bem expresso no seu primeiro encontro com Natália:

Natália	<i>Como te chamas pastora?</i> <i>Dize-me, esquece esta pena.</i>	610
Laurélia	<i>Laurelia, que nunca fuera,</i> <i>pues cada dia empeora</i> <i>mi dolor, por culpa ajena.</i>	
Perindo	<i>Mira, Laurelia, que hablas,</i> <i>no desconfies de ti.</i>	615
Laurélia	<i>Perindo, llora tus cabras.</i> <i>Las mías, con tus palabras</i> <i>déxamelas llorar a mí.</i>	
Ratinho	<i>Castrajão, tir-te diante!</i> <i>Basta o mal que lhe fizeste.</i> <i>Ora este foi forte bragante,</i> <i>tu és algum nigromante?</i> <i>Nam sei onde aprendiste!</i>	620 [hiciste]

SOBRE O TEXTO DA INCM

INCONGRUÊNCIAS E INCORRECÇÕES

A não identificação da autoria da peça como uma obra de Gil Vicente, pode justificar algumas das incongruências cometidas na correcção do texto realizada pelo CET-FLUL.⁸⁰ Na tentativa de colmatar alguns dos casos que encontrámos, sem sermos exaustivos, avançamos com a nossa opinião, embora sujeita aos muitos erros de um leigo na matéria, pois não somos especialistas nem da linguagem nem do discurso, menos ainda das questões literárias e da literatura, e apesar de não o pudermos comparar com o impresso de 1649, porque apenas tivemos acesso à publicação da INCM de 2007, ainda assim detectámos bastantes incorrecções, algumas mais evidentes que outras, embora as investigações científicas sobre as obras de teatro de Gil Vicente (conforme a mais encorajadora resposta que obtivemos ao nosso projecto, aliás em consonância com outras) estejam apenas destinadas ao *esforço concertado de um conjunto alargado de investigadores individuais, centros de pesquisa e departamentos universitários* altamente qualificados e credenciados. Parece-nos ter havido muito pouco cuidado no tratamento do texto (aqui, ficamos apenas pelo texto) por parte da equipa de quatro investigadores do CET-FLUL enquadrada no projecto financiado pela FCT, coisa que não é tão comum nos trabalhos apresentados pelo CET, apesar de alguns erros e omissões que também encontrámos em obras editadas de Gil Vicente, na correcção do próprio texto, como em *Exortação da Guerra* e outras.

A primeira questão, se bem que polémica, encontramos no verso 68, quando Natália refere que não quer ver o seu irmão Fismonte triste, dizendo: *Não te vera* [vira, verbo ver] *eu triste irmão*. Expressão que na transcrição do CET surge como uma pergunta: *Não tevera eu triste irmão?* A confirmação à nossa leitura surge no verso 151, quando Natália diz para Fismonte: *Muda a tristeza a ser ledo / que é com que eu folgarei*. Também aqui modificámos o texto para: *Muda (...) a ser ledo;* em vez de: *...e ser ledo*. Porque pensamos

80 - O texto da peça a que tivemos acesso, o *Auto de Florisbel*, foi publicado pela INCM, em *Teatro Português do Século XVI* – Tomo I, em 2007, como resultado da investigação dirigida por José Camões, com Helena Reis da Silva, Isabel Pinto Carlos, e Lurdes Patricio, decorrente do projecto POCTI/ELT33464/2000 da Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito proposto pelo CET e pela INCM.

que, pelo sentido, mais correctamente estaria escrito: *Muda a tristeza a ser ledado* /... Também por Natália no verso 155, onde se lê, *Se fostes essa esperança*, possivelmente deveria ler-se: *Se susténs essa esperança*... Talvez com a grafia: *sostes* com um til indicando a nasal.

No verso 187, na fala do Ratinho controlando o pastoreio dos seus súbditos, *...e mandou-me cá correndo / que visse vossa pastora*. Deverá ler-se, *de facto*, correctamente: *que visse vossa **pastura***. Não apenas pela rima e pelo sentido, mas também porque o termo *pastura* (em desuso) era de uso comum significando o acto de pastorar o gado, o pastoreio. Este termo *pastura* consta ainda do *Dicionário da língua portuguesa* de 1813, de António de Moraes, termo derivado directamente do latim.

No verso 198, *um Pater Noster por ele*. No original consta mais correctamente na fala do Ratinho: *um Pater noster por ele*, como a nota de referência do CET nos diz estar no original. Isto porque a personagem do Ratinho foi criada usando esse tipo de *transformações comuns da linguagem*, como se constata em muitos outros casos, como em *atás* em vez de *até*, *faga* ou *fager* em vez de *faça* ou *fazer*, ou como os termos *castrejana*, *castrajano*, *castrajão*, *castelã*, *castelão*, etc.

Também polémica é a correcção do verso 218, onde o CET corrigiu *contado* para *contada*, porque o Ratinho textualmente refere que pretende contar uma façanha. Todavia, trata-se de um diálogo vivo, o Ratinho quer contar, *de facto*, um sonho e era nisso que pensaria ao construir a frase, mas num último momento da sua indecisão e confusão de amores, pelo seu pensamento, optou por dizer *uma façanha*. Aliás como ele próprio logo a seguir corrige: *Façanha não, mas um sonho / que esta noite sonhei*. (220). Deste modo, consideramos que o verso não deve ser corrigido, devendo permanecer: *bem contado*, [com o pensamento no seu sonho, e logo uma pausa] *uma façanha*.

No verso 236 pensamos que muito claramente se deve manter o termo *sabeyle*, como no original segundo o CET, trata-se de mais um uso comum nas falas de João; o Ratinho constata uma resposta que já esperava pelo seu abuso descritivo de algo que os interlocutores eram sabedores, portanto expressa-se com aquela tonalidade castelhana. Aliás, também é comum o uso pelo Ratinho de palavras em castelhano, seja no meio, no princípio ou no fim de frases, não haverá que corrigir tais casos, conforme exemplifica o verso 340: *Tener a quien vos fiar* /... Ou no verso 404: *Más servis vós para Corte* /... Ou 485: *Guarda, nem o sol nem luna*. Este, muito bem corrigido pelo CET. Como há muitos outros casos.

No verso 266 não falta nada, ao contrário do que considera o CET, porque Fismonte interrompe a pergunta retórica do Ratinho, perguntando: *Para quê?* Porque na verdade a estrofe de cinco versos estaria completa, constituindo o *Para quê*, o intercalar de um sexto verso, interrompendo o correr do sentido da estrofe de cinco versos. Um uso habitual nos textos de teatro de Gil Vicente. Em verdade a estrofe está mal organizada no texto do CET, que juntou o último verso (269) da estrofe à estrofe seguinte, ficando esta com seis versos em vez de cinco. Assim, a estrofe deve representar-se como a transcrevemos páginas atrás quando tratámos do *amor de gato* do Ratinho.

Também entre os versos 478 e 482 encontramos palavras que estariam em castelhano na fala do Ratinho, abusivamente corrigidas para português ao longo do tempo, com certeza ainda antes da primeira impressão conhecida (1649), *dinero* (480) e *chamaré* (481), da mesma forma que foi modificado o verso 485 para *luna* em vez de *lua*, que o CET bem corrigiu, contudo, cometendo o mesmo tipo de erro no verso 479 querendo que conste *sem temor* em vez de *sin temor*: Porém, poderá ter havido outras modificações mais difíceis de detectar, talvez no verso 478 também tenha havido modificações abusivas: *No aguardar que é segredo...*

Laurélia	<i>Cómo es amor soberano, vasallo sin tener rey que así hiere el villano como al rico cortesano sin guardar fe, ni ley.</i>	475
----------	---	-----

<i>Tardará este pastor? Decidme, señor casero.</i>		
Ratinho	<i>No aguardar que é segredo será preso sin temor e dar-me-á o meu dinero.</i>	480

<i>E mais, eu o chamaré * e dar-lhe-á o pago a fortuna.</i>		
Laurélia	<i>No sepa cosa ninguna que aqui os esperaré.</i>	
Ratinho	<i>Guarda, nem o sol nem luna.</i>	485

*em português: trocarei como traste velho, desfaço-me dele...

A resposta do Ratinho refere-se ao que disse Laurélia anteriormente: *o amor soberano que fere tanto o vilão como o rico cortesão, sem guardar* (conservar) *fê nem lei*. Na sua resposta à pergunta *Tardará este pastor?*, o Ratinho diz-lhe: *No aguardar que é segredo*. E logo que *será preso sin temor* e que ele lhe terá de devolver o dinheiro pago pelos serviços de pastoreio. Depois continua referindo-se ainda a Perindo: ... *eu o chamaré / e dar-lhe-á o pago a fortuna*. Isto é, eu desfaço-me dele, eu o trocarei como um traste velho e a sorte lhe há de dar o pago.⁸¹ Uma correcção que deve ser considerada pelo sentido do conjunto dos versos que constituem a resposta da personagem. Por fim o Ratinho conclui usando o mesmo *guardar* (conservar) inicial expresso por Laurélia.

Propomos uma alteração (polémica) de *prometo* para *promete*, no verso 556: *que vos **promete** esta mano / vingança do castrejano*.

Também é polémica a correcção do CET no verso 624: *Nam sei onde aprendiste!*, mudando o *aprendiste* (castelhano) para português *aprendeste*, a pretexto da rima, porque o Ratinho está irritado e pretende afirmar-se bom sabedor (pelo aprender) perante o castelhano Perindo, talvez a correcção fosse preferível no *fizeste* (621) para *hiciste*, porque em castelhano se pronuncia muito próximo de *fiziste*; ou o não cumprimento da rima pode mesmo ter sido uma forma de realçar a fala.

Em anotação ao verso 684, considera o CET que o verso deveria terminar em *-ido*, para rimar com o verso 681: *vir-lhe-á de não entendido...* Na verdade a quintilha apresenta ainda o *nam* e o *não*, mas talvez fosse comum na época, aliás ainda é comum. Porém, em vez de *entendido* devia ler-se: *entende-lo*; que assim rimará bem com *cutelo* (684) e dá aos versos o seu sentido mais exacto.

O verso 731 deveria ler-se: *ao que digo respondi*, e não o que consta na edição do CET-INCM: *ao que digo responderei*. Talvez uma gralha.

A modificação do verso 774 será controversa, apenas porque está na fala do Ratinho, o latim pode estar propositadamente incorrecto, mas consideramos que deveria fazer sentido com o, *há de cantar ousão* (773), haverá de cantar com ousadia, porque este verso também não estará correcto porque lhe falta uma sílaba métrica.

Verifica-se uma bastante polémica correcção no verso 757, a pretexto do *sentido* do diálogo, mudando o original *Que* para *Quem*, em: *Que justiça de-*

81 - A questão do significado do verbo *chamar* em castelhano, e a sua exploração no teatro por Gil Vicente, não é nova, o autor já a utilizou na peça *Vida do Paço* representada no ano anterior. O seu público preferido deve ter elogiado o autor pelo estratégia.

manda / si ele nam tiver que venda / pera dar, pera trás anda. Na dúvida pensamos que será melhor manter o **Que**. Porque o escrivão da fazenda não pertence ao universo da Justiça (Tribunais), mas ao Governo da Nação. E o pronome **ele** deve referir-se a Florisbel, que deverá oferecer algo vendável ao seu amigo (*presuntos, choriços...*). O que está em causa são os despachos do governo, pelo escrivão da fazenda que acumula o cargo com o de tesoureiro do reino. Aliás como se pode verificar pela sequência do diálogo:

- (Ratinho) *Mais, a escrivão da fazenda* 755
carta em sosso se manda... [em vão]
 Florisbel *Porquê?*
 Ratinho ***Que** justiça demanda*
*si **ele** nam tiver que venda*
pera dar, pera trás anda.
 Florisbel ***Que** remédio a meu serviço* 760
se é isso assi, deste jeito?
 Ratinho *Marrãs, persuntos, choriços*
pêros, um par de cortiços...
Se quer despacho perfeito!

Porque o mesmo tratamento de Florisbel a quem o Ratinho se dirige neste diálogo, intercalando o pronome **ele**, está mais claro nos versos em que dele se despede: *Vá-se **ele** que eu logo vou / que hei de ter conta com o gado* (804). Além disso, trata-se de um caso pessoal de Florisbel, que mereceu uma resposta pessoal, e só depois Florisbel generaliza: **E quem isso, ...**

- Florisbel *Isto é cousa divina!* 765
E quem isso, Amo, nam faz,
que remédio?
 Ratinho *Fica atrás*
se não tem brincos da China,
alcatifas de Diu...
 Florisbel *Sem isso, que galardão* 770
esperar? Ora pro nobis?
 Ratinho *Se ele quer satisfação,*
há de cantar ousão
de datur bibitu nobis.

Assim, o que se pode entender é que os despachos do escrivão da fazenda dependem das ofertas (vendáveis) que recebe...

E mais, poderá haver uma relação entre esta denúncia e as queixas de Gil Vicente a el-rei, reforçando assim a crítica após constatar que não seria o único a encontrar motivos de queixa de Fernão de Álvares. Quando tratámos da peça *Frágua de Amor* já nos referimos ao caso de chegada a Portugal da rainha Catarina e das benesses por ela dadas aos almocreves castelhanos, porque *na tornada de Coimbra a Santarém* lhe levaram uns castelhanos almocreves d'aluguer quanto trazia, porque a rainha nossa senhora mandou que aos castelhanos não tomassem bestas por taxa, mas polo preço que eles quisessem. Motivando assim a Carta a el-rei, *A quién contará mis quejas*. E, logo de seguida, a produção da peça *Os Almocreves* (um deles, Vasco Afonso é figuração de Carlos V), onde no início da peça a questão é relembrada pelo Capelão do Fidalgo – *Que coma senhor me ficastes* (115) / – *isto dentro em Santarém* – / *de me pagardes mui bem* – glosa o romance *Yo me estaba en Coimbra*. Porque já na referida Carta dizia Gil Vicente, concluindo: *Fernão d'Álvares me seria / grande saúde e sossego* (30) / *e no bispo de Lamego / queria eu a portaria*. // *E se passa deste dia / morto so / porque no conto mis quejas* (35) / *si a vos no*.

Na contagem total dos versos saltou-se um deles, onde está assinalado 805 corresponde ao verso 806.

Encontramos mais uma modificação polémica no verso 849(848), com a passagem do castelhano *dallaey* para o português *di-la-ei*. Trata-se de uma “correção” abusiva, substituindo o *dar* por *dizer*. Vejamos:

Ratinho	<i>Natália, se eu pudera</i>	840
	<i>menos mal fora o meu mal.</i>	840
Laurélia	<i>No hay dolor tan mortal</i>	
	<i>que, aunque sanar no espera,</i>	
	<i>no sane con otro mal.</i>	
	<i>Pero por amor de mí</i>	845
	<i>descubrinós vuestra pena.</i>	845
Ratinho	<i>Ora pois, Amor me condena,</i>	
	<i>se isto não passar daqui</i>	
	<i>dallaey a quem mo ordena.</i>	

Parece-nos que o Ratinho pretende dizer que dará a sua pena – o seu penar de amor – a quem o ordena, a quem quer ou pretende que ele ponha a descoberto as suas penas de amor, isto é a Laurélia. Por certo com o propósi-

to de sanar Laurélia de um mal que ele julga ser o mesmo que o seu, de que ela também sofreria, porque, como ela havia afirmado: *Não há dor tão mortal / que (...) não se cure, ou sane, com outro mal*. E em castelhano, talvez com excessiva pronúncia nos -ll, para sublinhar que se refere a Laurélia e não a Natália que antes lhe pedia também que contasse as suas penas de amor.

No verso 935(934) deve ler-se na fala de Fismonte: *Eu por ver que não vejo /...* Assim, *vejo* em vez de *veo*. Não só pela rima, mas também porque Fismonte fala português e com Natália.

No verso 1007, indicado 1006 (CET) não se trata de uma questão de rima. Porque à fala de Florisbel terão sido acrescentadas duas palavras: *Que vai, Amo?* Detecta-se isso pelo verso seguinte, que peca por defeito na métrica: *Fugiu-m'o gavião*. Seria portanto: [Florisbel] *Quê?* [Ratinho] *Fugiu-me o gavião* (1007) / ... Acerta a rima e, muito por acaso, acerta a numeração.

Uma gralha, *ente* em vez de *este*, escapou ao CET no verso 1060.

Os versos 1096 e 1097 referem-se ainda a Perindo (aliás toda a quintilha) e, portanto, devem ler-se: *que cortarle la cabeza / el rey mucho procuró*. Até porque os versos que se encontram na estrofe a seguir, que transcrevemos, determinam o sentido que indicamos:

Pero el ímpeto pasado / luego el rey fue requerido / (...) / que le fuesse perdonado / todo el yerro cometido.

No que respeita aos versos em falta, suprimidos pela censura régia quinhentista e talvez uma ou outra por falha do impressor, para além do que já referimos antes, tudo o resto será assinalado – que poderá não ser na linha mais exacta do verso, mas que será para nós o mais aproximado possível – no lugar próprio da transcrição do texto da peça que a seguir apresentamos.

Auto da Aderência do Paço

Gil Vicente, 1525

Auto de Florisbel

Auto de Florisbel em que entram as figuras seguintes:
uma sua filha chamada Natália, e um seu filho chamado
Fismonte, e um Ratinho, e uma pastora chamada Laurélia,
e um pastor por nome Perindo e um correio chamado
Sarzedo.

[Prólogo]

Entra logo Florisbel com Natália e Fismonte, e diz:

¹
Florisbel *Trás quem a fortuna corre,
pera vinda mais segura
há de dar rede a ventura...,
que a mais firme vida morre
trás o bem que pouco dura.*

5

*Deixo atrás os enleos
das leis que os ricos demandam,
da privança odiosa cheos...,
e os enteressados meos
da soberba dos perdidos.*

10

2

*Os trabalhos dos que mandam
dos que com merecimento
esperam satisfação
ver ao rei fechar a mão
abre-lhe alma o sentimento...*

15

*Tem-me, filhos, esta dor
posto em pastoril estado,
tal que o tenho por melhor
que o em que me vi senhor
destes enleos cercado.*

20

3

*Sobejar-me paciência,
Refrear o pensamento,
tende-o por grã prudência
que, ante o rei val aderência,
ante Deos merecimento.*

25

*Conhecendo esta verdade,
contentes ver-vos queria
nesta vida, em vossa idade,
pois não tira a dignidade
a fingida vilania.*

30

4

Fismonte *Quanto a mi, nada deseja
esta alma, senão servi-lo..
Já que pastor quer que seja,
em que o ser da honra sobeja
é forçado consenti-lo.*

35

Natália

*Pois, inda que a ventura
no estado de senhora
me tenha a roda segura,
quem só servi-lo procura
far-se-á mais que pastora.*

40

5

Florisbel *Só isso pera contente
a este velho faltava.
Todo o bem tenho presente!*

*Neste estado me sostente
fortuna, pois me envejava.* 45

*Tu de ovelhas e carneiros
Natália, terás cuidado...
Fismonte dessoutro gado...,
e como dele herdeiros,
seja de vós bem guardado.* 50

6
*Levai-o, não diferente...,
mostrai-lhe o prado com flores,
onde das ervas milhores
se satisfaça, contente
da guarda de seus pastores.* 55

*Sostém tu nesta caída,
filha, mui gram esperança
de acabar noutro estado...
Tu, nestoutro, tem cuidado
de que não perca lembrança.* 60

[I – Parte]

Vai-se Florisbel e fica Fismonte e Natália, e diz
Fismonte:

7
Fismonte *Há mil dias que um sobejo
mal de amor me traz cativo,
tal, que o não há mais esquivo!
Duvido, temo e desejo
perguntar-te em que lei vivo.* 65

Natália *Essa é falsa confusão!
A que quês que te responda?
Não te vera [vira] eu triste, irmão.*

Fismonte *A isto: que, se eu sou ou não,
Natália, não se me esconda.* 70

8
*Satisfaze a vontade
a esta alma, que tudo enjeita*

- por saber esta verdade,
já que da nossa irmandade,
nam tenho mais que sospeita.* 75
- Natália *Fismonte, a ti que te vai
em saber esse secreto?*
- Fismonte *Porque, está esta alma tão perto
do amor donde isto sai
que mo não sofra encoberto.* 80
- 9
Natália *Não é pequeno segredo,
esse, que fias de mim...
Porém, o que sei de ti!?
Por te ver contente, e ledó,
contarei, pelo que ouvi.* 85
- De pouca idade, crescendo,
me disse um dia minha ama...,
quando já me ia entendendo:
que perdera, eu em nascendo,
minha mãe a vida e fama.* 90
- 10
*E que esta dor obrigara
de alma e vida obrigado,
ter meu pai conta com o gado...,
e que dela, lhe não ficara
outro filho, nem morgado.* 95
- Assi, que isto é neste pasto
o que sei. Isto te digo.*
- Fismonte *Confusão de amor, perigo...
[xxx ...]
[xxx ...]*
- 11
Natália *Não fales confusamente,
declara tua tenção.* 100
- Fismonte *Não sei se faço treição...
Ainda que esta dor presente
me desculpa a sem-rezão.*

- Natália *Que treição cabe, ou que dano,
em peito onde não pode?* 105
*Avisa-se a fazer dano,
pois não pode usar de engano
por tal que a fortuna rode.*
- 12
Fismonte *Confessar-te esse primor,
bem sei, que será forçado
descobrir-te esse pecado...* 110
*Sendo a culpa só de amor
inda temo ser culpado.*
- Natália *Que amor é esse, Fismonte,
que tanta dor te procura?* 115
Fismonte *Ah, Natália, está segura
do que queres que te conte.
Temo faltar-me a ventura.*
- 13
*Entre mil males que vejo,
sobeja causa ao que quero...* 120
*Olha que amor tão sobejo,
ver que aquilo que desejo
é o de que mais desespero.*
- Natália *Ainda esta dor não entendo
folgara de a entender...* 125
Fismonte *É dor de amar e querer,
por cuja causa vou vendo
esta alma e vida perder.*
- 14
Natália *A quem vês?*
Fismonte *Quem não esconde.*
Natália *Está aqui?*
Fismonte *Bem sei aonde.* 130
Natália *Onde vive?*
Fismonte *No desejo.*
Natália *Falas-lhe?*
Fismonte *Si, e responde.*
[xxx ... ejo]

- Natália *Não te queixes dessa dama...
Quem é? Fia-te de mi.*
- Fismonte *Põe tu os olhos em ti,
ver-me-ás arder nessa chama
desde quando me entendi.* 135
- 15
- Natália *Esse amor merece culpa...,
tal qual a razão ordena.*
- Fismonte *Bem sei que merece culpa,
por isso mandei desculpa
de amor, pois me condena.* 140
- Natália *Vás contra o ser da verdade
se quês inorme tenção.
Pertende, amor de irmão,
que tratar outra vontade
é mais erro que afeição.* 145
- 16
- Fismonte *E disso terei segredo,
que a meu pai nada direi.
Eu, Natália, que direi?* 150
- Natália *Muda a tristeza (e) [a] ser ledos
que é com que eu folgarei.*
- Fismonte *Oh duvidosa mudança,
antes, a esta alma dá vida.*
- Natália *Se susténs essa esperança,
usarei doutra vingança
e haver-me-ei por ofendida.* 155
- 17
- Fismonte *Por que esta alma tal nam veja,
perdão pede o culpado...
Descuido de meu cuidado...,
que quanto amor mais sobeja
tanto mais sou obrigado.* 160
- Natália *Fazes nisso o que devemos,
vem de nossa irmandade...
Esta prática mudemos
e noutra cousa falemos,
que vem João da cidade.* 165

Entra o Ratinho e diz:

18
Ratinho *Dou cem figas à fortuna,
tome, para seus desmanchos... [gesto]
Largas mãos, faz delas ganchos, 170
sem dar rogo e importuna,
faz mais momos que mil Sanchos.*

*Que lhe fazia, em dar cem contos
de renda àqueles pastores?
Pois faz ser tão grão senhores! 175
Dou ô demo seus descontos,
que os bons, são os piores!*

19
*Ai do pastor e pastora,
a quem prol faça o estado
pastoril mal empregado... 180*
Natália *Meu Amo, venhas embora.*
Fismonte *Sejas, Amo, bem chegado.*

*Meu pai, que fica fazendo,
está em casa, porventura?*
Ratinho *Senhor não. Fica escrevendo, 185
e mandou-me cá correndo
que visse vossa pastura.*

20
*E porém, que vos dissesse:
que quando o gado levásseis
à serra, que vos guardásseis 190
que nenhum se nam perdesse
e por ele bem olhásseis.*

*Porque quem
há de guardar gado bem,
há de trager olho nele. 195
E o que isto nam tem,
rezar presto lhe convém
um Pater Noste por ele.*

- 21
*Porque há aqui, ladrões dum cabo,
doutro, o lobo roaz,
nunca o gado vive em paz.
Heis de andar sempre a seu rabo:
um olho diante outro atrás.* 200
- Natália *Olhado será de nós...,
toda a guarda lhe poremos.* 205
Fismonte *Natália, façamos via.*
Ratinho *Fismonte...*
Fismonte *Que me quereis?*
Ratinho *Ficará pera outro dia.*
- 22
Fismonte *Quando mais gosto tiverdes,
então, isso se fará...* 210
Ratinho *Mas, contudo, tornai cá...
Porém, ide-vos se quiserdes,
porque me arrependo já.*
- Natália *Que é isto, zombais agora?
Não vos sabia essa manha.* 215
Ratinho *Nam, melhor viva eu, senhora...
Mas contara, se me fora
bem contado, uma façanha...*
- 23
*Façanha não, mas um sonho
que esta noite sonhei.* 220
Fismonte *Para isso tornarei...
E vedes, aqui me ponho.*
Ratinho *Ora, enfim, contá-lo-ei.*
- Já sabeis que o Amor
traz setas de chumbo e ouro,
e que são de amor, e desamor,
e que em seus cofres de dor
faz dos corações tesouro.* 225
- 24
Natália *Já tudo isso sabemos...
Contai, que nada vos nego.* 230

- Ratinho *Também sabereis que seguro
que anda, sem vela sem vento,
e tem asas de morcego.*
- Fismonte *Senhor sim! Ora acabai,
que sei toda essa lenda!* 235
- Ratinho *Sabeyle... Ora olhai,
e atento escutai...
Vede se mereço emenda:*
- 25 *Na cama ontem em me jeitando,
inda bem nam me jeitei,
no primeiro sonho dando
sonhei o que vos direi,
assi dormindo e sonhando.* 240
- Sonhava que este Cupido
tendo sua satã embebida
de ouro, me passava a vida...
E eu, vendo-me ferido,
que punha a mão na ferida.* 245
- 26 *E que dentro, nela achava
tanchada uma donzela...
Mais loura que o sol, e bela,
e que com ela, me alçava
lá pela Serra da Estrela.* 250
- Eu estando neste reinado,
de que o Amor, rei me fazia,
sonhava que me perdia...
E que este ditoso estado
noutro pastor convertia.* 255
- 27 *E eu, disto mui raivoso,
por vingar tal sem-rezão,
pego da asa ao aleivoso...,
senão quando, acordo aqueixoso
e acho-me com um gato na mão.* 260

- Se seria porventura
o mesmo Amor este gato?* 265
- Fismonte – *Pera quê? –*
- Ratinho *Pera lhe dar mal sem cura
jeitá-lo na sepultura,
e fazer da pele uns sapatos.*
- 28
- Natália *Se o Amor se transformou,
será esse Amor de gatos?* 270
- Ratinho *Antes isso me negou,
que nada me confessou,
que eu lhe dei um par de tratos.*
- Tenho-o preso, a bom recado,
atás que alguém o conheça.* 275
- Fismonte *Tem orelhas na cabeça?*
- Ratinho *E tem o rabo juntado.*
- Natália *Ora esse é, esse me pesa.*
- 29
- Ratinho *Este é? Pardês, que folgo.
Ah, como me hei de vingar...* 280
- Fismonte *Mas antes ide-o soltar.*
- Ratinho *Perpolego, antes logo
determino de o pingar...*
- E atás que me nam prometa
todo quanto me tirou,
há de estar preso à moneta...
E se ele o jogo ganhou,
eu farei esta proçoleta.* 285
- 30
- Natália *Com ele a farei melhor
 façamos nosso caminho.* 290
- Ratinho *Eu vou buscar um ratinho,
ou qualquer trabalhador
para tasquinhar o linho.*
- Mas, cá vejo vir um à pressa.* 295
- Fismonte *Natália, esperemos!...
E deste nos contentemos,*

*que inda que o não conheça
nós nos não desviremos.*

Entra Perindo e diz:

31

Perindo *A Dios hermosa pastora,
a Dios dichoso doncel,
a quien dios Pan no cruel
apareje cada hora
el triunfo de laurel.* 300

Fismonte *E a vós também, serrano.
Com o mesmo louro, vos faça
o triunfo soberano.* 365

Natália *Pera que, de ano em ano,
se acrecente tal graça.*

32

Ratinho *Mancebo, buscais soldada?
Quereis viver nesta terra?* 370

Perindo *Allá tengo mi jornada.
Sí, quiero, si bien pagada
me fuere en aquesta sierra.*

Ratinho *Sempre a paga há de ir diante!
Castelões interisseiros.* 315

Fismonte *É uso de forasteiros...*

Ratinho *É ele uso de bargantes,
com perdão dos companheiros.*

33

Natália *Não faleis mal atentado
Amo, que não é bom ensino.* 320

Perindo *Déxese dese cuidado...
Habla como apasionado,
camina por su camino.*

Fismonte *Fazei bem vosso cansino,
do mais perdi o receo.* 325

Perindo *Ya esto hacerlo quiero...,
que el interés del perdido
es seguir sólo el deseo.*

- 34
Natália *Isso é cousa graciosa* 330
pera mi o aceitai.
- Ratinho *Ora, pois isso assi vai,*
seja logo a culpa vossa
que eu o levo a vossa pai.
- Contudo, quero primeiro* 335
saber se tem fiador.
- Fismonte *Quem há de ter fiador?*
- Ratinho *Este foi já obreiro,*
deixai-me fazer senhor...
- 35
Tener a quien vos fiar 340
pera vos por ter seguro
o que homem vos entregar?
- Perindo *Sí, por mí podía quedar*
la fe que darvos procuro.
- Natália *Aquilo basta, e sobeja,* 345
senão fiaí-o de mim.
- Ratinho *Desta maneira, isso si,*
e mais digo que assi seja...
Castelão, andai por i.

[II – Parte]

Vão-se e faz fim a primeira e começa a segunda. Entra Laurélia e diz:

- 36
Laurélia *Por tierra tan mal segura,* 350
por caminos desusados,
no parando,
me lleva mi desventura
con trabajosos cuidados,
caminando. 355
- Tráxome amor de mi tierra*
tras quien donde va no sé,
no do lo halle,
búscolo de sierra en sierra

como loca, tras mi fe 360
de valle en valle.

37 *Mudó el traje y la vida,*
la confianza y el estado,
y lo peor,
dudo serme agradecida 365
fe de tan gran descuidado
con amor.

Ay Perindo, adó estás?
Mira Laurelia, quexosa
de tu pena. 370
Oh dime, por adó vas,
pues la mía, trabajosa,
te es ajena.

38 *Tras tus nuevas, vengo triste,*
huyes por no esperarme 375
somentido.
Dime, de mí qué hiciste
camino de remediarme
no he sentido.

En aquel casal que veo 380
me dixeron pescudase
nuevas d'él.
Satisfaré mi deseo
aunque fuese si lo hallase
más cruel. 385

Bate à porta.

39 *Hola, dallá del casal.*

Ratinho *Quem bate? Esteja de fora.*
Quem sé i?

Laurélia *Una pastora.*

Ratinho *Se vem por bem, se por mal?*

Laurélia *Por bien viene.*

Ratinho *Venha embora.* 390

- Mas contudo, espere um pouco,
que eis me voy, e escuse daños.*
- Laurélia *Señor, beso vuestras manos.*
- Ratinho *Falai alto que sou mouco...,
bons andam os castrejanos.* 395
- 40
- Laurélia *Digo que os beso, señor,
las manos, por cortesía.*
- Ratinho *Eu, as dessa senhoria...
Castelã com tal primor
quem a trouxe à serrania?* 400
- Laurélia *Tráxome de amor, la suerte,
desde aquel soto a buscallo
mi ganado, y no lo hallo...*
- Ratinho *Más servis vós pera Corte
que ser de ovelhas chocalho.* 405
- 41
- Laurélia *Tiene en eso la ventura,
el poder más soberano...
Pero, un pastor castellano,
ha pasado por ventura
por este casal, temprano?* 410
- Ratinho *Señora, que sinais tem
esse pastor, tam ditoso?*
- Laurélia *Es un hombre muy dichoso,
más señas dar no conviene,
aunque es harto generoso.* 415
- 42
- Ratinho *Como o chamar pera ele,
es mancebo ou ancião?*
- Laurélia *Perindo se llama, hermano,
y es un hombre doncel.*
- Ratinho *Eu sou este castellano!* 420
- Laurélia *Si lo sois vos, no lo habláis.
Está ello hecho al revés.*
- Ratinho *Señora, soy portugués,
mas, agora que aquí estais,
castelão em que me pés.* 425

- 43
Laurélia *No os pese luego decirme
las nuevas que os demando.*
Ratinho *Eu sou este que buscando
andais, e para fingir-me,
até a fala estou mudando.* 430
- Laurélia *Vos sois Perindo, decid
lo que tanto hallar queria?*
Ratinho *Yo lo soy, por vida mía,
y Perindo siempre en mí
achareis de noche y día.* 435
- 44
Laurélia *Pues dice, ladrón malvado,
dó pusiste mi ganado
que me hurtaste con codicia?
Aquí viene la justicia
y morirás ahorcado...* 440
- Ratinho *Tá, que não sou quem cuidais!
Escusemos tal questão
que eu nunca fui ladrão...
Nem minha alçada é mais
que furtar às vezes pão.* 445
- 45
*Que eu nunca furtei, nem dano
fiz nesta casa, nem fora...
E mais, olhai cá pastora,
esse vosso castrejano,
daqui se foi inda agora.* 450
*Eu vo-lo direi:... Ah prisione!
Soltai-me, eu vo-lo prometo.*
Laurélia *De qué manera, en secreto?*
Ratinho *Él tiene aquí su mesone
como vier que foi perto.* 455
- 46
Laurélia *Desta manera, quitado
sois ya, de culpa y de pena.*
Ratinho *De homem mal asombrado*

- não se há de fiar ganado,
nem um punhado de arena.* 460
- Laurélia *Decid por qué causa, hermano?*
Ratinho *Porque este vosso ratinho
tinha tam ruim focinho,
que além de ser castrejano
me parecera ladrãozinho.* 465
- 47
Laurélia *Com vos asentó partido
Perindo, en este casal?*
Ratinho *Senhora sí, por mi mal,
que de solto estou prendido
de amores, de amor mortal.* 470
- Laurélia *Cómo es amor soberano,
vasallo sin tener rey,
que así hiere el villano
como al rico cortesano,
sin guardar fe, ni ley.* 475
- 48
Tardará este pastor?
Decidme señor casero.
Ratinho *No aguardar, que é segredo,
será preso sin temor
e dar-me-á o meu dinero.* 480
- E mais, eu o chamaré,
e dar-lhe-á o pago a fortuna.*
Laurélia *No sepa cosa ninguna,
que aqui os esperaré.*
Ratinho *Guarda nem o sol nem luna.* 485
- Vão-se e fica Laurélia só e diz:
- 49
Laurélia *Que es esto mi corazón?
Altérale el pensamiento
si temes tu perdimiento...
Quién vio en amor razón,
ni en sinrazón, fundamento?* 490

*Qué harás cuando te veas
ante aquel que solo amabas?
Dares [¿?] por qué te quexabas?
Si temes lo que deseas,
dime, por qué lo buscabas?* 495

Entra Perindo e diz:

50
Perindo *Quién llama a un triste pastor
que tanto de si le olvida,
que, porque no quiere vida
el falso Cupido, amor
se la da muy más cumplida?* 500

Laurélia *Laurelia, triste te llama.
En tan baxo y vil estado,
traje y persona, he mudado
aquella amorosa flama
con que de mí fuiste amado.* 505

51
Perindo *Doncella que dudo en verte,
quién te puso en tal estrecho?*
Laurélia *Amor, que tan satisfecho
estuvo en mí en quererte,
que ya se alzó del pecho.* 510

Perindo *Por un hombre tan perdido
pudo tan alta doncella
poner su patria en olvido?*
Laurélia *Sí, que el corazón vencido
de ti ganaba en perdella.* 515

52
Perindo *Qué pretendes de mí agora?
Declara tu voluntad.*
Laurélia *Pedirte la libertad,
pues por ti me hice pastora,
no uses de crueldad.* 520

Perindo *Si pudiera hallar medio
con que de afân tan mortal*

- podiera sanar tu mal,
míralo, mas el remedio
es dolor más desigual.* 525
- 53
- Laurélia *Pues qué impedimento tiene
al remedio tu querer?*
- Perindo *La fuerza del no poder
dar nadie lo que no tiene,
mira, como puede ser.* 530
- Laurélia *Dime, a tan justo cuidado
niegas tú tu corazón?*
- Perindo *Laurelia, téngolo dado,
y pedirlo ora prestado
será muy gran sinrazón.* 535
- 54
- Laurélia *Ay de mí, ventura mala,
ay que ingrato pastor...*
- Perindo *A la más hermosa zagala
en hermosura y primor...
[xxx ...]*
- Laurélia *Duro y cruel desengaño...* 540
- Aquí cai no chão.
- Ay muerte, por qué no vienes?*
- Perindo *Laurelia, mira tus bienes,
no resulte deste daño
tu pérdida, pues culpa tienes.*
- Entra o Ratinho correndo e diz:
- 55
- Ratinho *Ah castrejano malvado,
diz que lhe furtaste o gado.
Diz, mataste a castrejana!?* 545
- Perindo *Laurelia, hermosa serrana
vuelve en ti, dexa el cuidado.*
- Ratinho *Ladrão, por que a mataste?
Por onde tem a ferida?* 550
- Perindo *Laurelia vive, y esto baste!...*

Laurélia *Si tú el alma me quitas
para qué quiero la vida?*

56
Ratinho *Senhora nô, falai comigo* 555
*que vos promete esta mano
vingança do castrejano.*

Perindo *Dad la pena al enemigo
amor cruel, deshumano.*

Ratinho *Não senão em vós, por estas,* 560
*e antes que me vá daqui,
senhora, à justiça, ali...*

Laurélia *No la tengo en mis requestas
hágala este amor de mi.*

57
Ratinho *Isto é mal sobre mal,* 565
chamarei áque del rei.

Perindo *Amo, a dolor tan mortal
como es, de amor principal,
no vale justicia ni ley.*

Ratinho *Valerão logo outras gentes...,* 570
heis de pagar, tarde ou cedo.

Laurélia *Quién vengará mis acedentes?*

Ratinho *Eu, senhora, que os dentes
lhe quebrarei com um penedo.*

Entra Natália e Fismonte um pouco apostados e diz
Natália:

58
Natália *Quem causa este movimento?* 575
Que houve esta pastora?

Perindo *Un amoroso tormento
que le turba el pensamiento.*

Ratinho *Ah, como mente, señora.*

Que ele a pôs neste estado, 580
diz que lhe furtou o gado.
Fismonte *Pastora a quem a ventura
dotou de tal fermosura,
que te dôi deste teu fado?*

- 59
Laurélia *Duéleme, buenos pastores,
el dolor en que me veo...
Contra mí, tengo el deseo,
y entre los males mayores,
está el de amor que poseo.* 585
- Natália *Quem trouxe aqui tal serrana
Perindo, por tua fê?* 590
Perindo *Señora, yo no lo sé.*
Laurélia *Pastora tan soberana,
sólo yo, y os lo diré:*
- 60
*Del pasto do repastaba
mi ganado se me huyó.
Veis, aquí lo hallé yo,
y si hallarlo deseaba,
sólo en eso se perdió.* 595
*Y a esto vine a tal tierra,
siendo de lexos, extraña.* 600
Ratinho *Olhai logo tal façanha...,
quem pudera nesta serra
dar remédio a dor tamaña.*
- 61
Fismonte *As adversidades tem
grã força no pensamento...
E quem as entende bem,
contra a fortuna convém
dar de rédea ao sentimento.* 605
- Natália *Como te chamas pastora?
Dize-me, esquece esta pena.* 610
Laurélia *Laurelia, que nunca fuera,
pues cada dia empeora
mi dolor, por culpa ajena.*
- 62
Perindo *Mira, Laurelia, que hablas,
no desconfies de ti.* 615
Laurélia *Perindo, llora tus cabras.*

*Las mías, con tus palabras
dêxamelas llorar a mí.*

Ratinho *Castrajão, tir-te diante!* 620
Basta o mal que lhe fizeste [hiciste].
Ora este foi forte bragante,
tu és algum nigromante?
Nam sei onde aprendiste.

63
Natália *Pois, que remédio daremos* 625
dizei-me, pera essa pena?
Laurélia *Del remédio los extremos*
solo es que lo dexemos,
ya que Amor así lo ordena.

Fismonte *Se teu mal pode ter cura* 630
não te tenhas por perdida,
que quem tão favorecida
está, de tal fermosura,
mil vidas cura esta vida.

64
Perindo *Laurelia, quieres quedarte* 635
aquí en nuestra compañía?
Laurélia *Si de mí puedo apartarte*
o del amor olvidarte
fenezca sin alegría.

Natália *Pois, toma-lhe a mão pastor* 640
que meu pai será contente.
Perindo *Pláceme por vuestro amor.*
Ratinho *Eu lha tomarei senhor*
nam sejais tam diligente.

65
Senhoria, dai-me essa mão 645
porque eu vos levarei
dentro na alma e coração.
Fismonte *Amo, dessa obrigação*
depressa vos tirarei...

Porque eu sam a quem se deve 650
tamanha honra como essa.

Ratinho *Vós sois mui gentil peça!*
 Natália *Pois dá-la a ninguém se atreve*
é bem que a mi favoreça.

66 *E dá-ma, fermosa pastora,* 655
esquece essa dor e tristeza.
 Laurélia *No me sofre tu beleza*
negarte nada sehora.
Y es amor desta crueza.
Perindo por qué no vienes? 660
 Perindo *Si Natalia vá, no quedo,*
que en ella llevas mis bienes.
 Ratinho *Que grande golhelha és.*
Não terás nada em segredo?

[III – Parte]

Vão-se todos e começa a terceira.

Entra Florisbel e diz:

67 *Rezão clara e conhecida* 665
 Florisbel *de juízo não escuro:*
ver que é cousa sabida
não haver bem nesta vida
que tenha o estado seguro.
A privança desfalece 670
ò rico perder seu trato,
no mor bem perder o salto
mais depressa lhe acontece
ao que cuida estar mais alto.
 68 *Bem mostram isto as mudanças* 675
que na Corte se fizeram...,
que os que menos se temeram
da fortuna, as confianças
a estes mais faleceram.

- A quem isto nam espanta* 680
vir-lhe-á de não entende-lo, x
se com direito não pranta,
o que serve na garganta
e lhe traz sempre o cutelo.
- 69
E por isso, desta vida 685
o contento em que me vejo,
que é ver mal agradecida,
satisfação merecida,
e um mal duro e sobejo.
- Quem maior merecimento* 690
teve que eu? E com razão
comprar a satisfação
pus na serra o pensamento.
Larguei o cabo por mão.
- 70
Amo.
- Ratinho *Quem chama?*
 Florisbel *Andai cá.* 695
 Ratinho *Ei-lo,* vai em pés e mãos.* [*Vida do Paço]
 Florisbel *Mudais linguagem já?*
 Ratinho *Muito mais que isso fará*
quem conversa castrejanos.
- Florisbel *Folgo de vos ver nesta casa* 700
por ter meus filhos contentes.
 Ratinho *São pastores excelentes,*
tem arte, tem ser e graça,
são em tudo diligentes.
- 71
 Florisbel *Também estais satisfeito* 705
da sua arte e condição?
 Ratinho *Quando amor entra no peito,*
sempre em qualquer respeito [tem]
ao ser de sua afeição.
- Florisbel *Isto é ponto delicado.*
Senhor, andais namorado,

- encobris-me este segredo?*
 Ratinho *Não hajais vós disso medo*
que eu digo o que me é vedado.
- 72
Que segredo neste amor 715
só mo pedia minha dama,
e descobri-lo, senhor,
é erro e não favor
que anda pela rama. (métrica)
- Florisbel *Mereceis dous mil favores* 720
mais, deixando estes amores. [Leonor]
Cumpre-me de qualquer sorte,
Amo, que chegueis à Corte
com uma carta a uns maiores.
- 73
E outra a um escrivão 725
da fazenda, meu amigo.
 Ratinho *Vou cá dentro dar razão*
se se há de semear ou não
hoje, cevada se trigo.
- Florisbel *Andai cá que eu o direi,* [mando] 730
ao que digo respondi.
 Ratinho *Dexe-me, que estou tardando...*
Estarei nisto cuidando
amenhã responderei.
- 74
 Florisbel *Andai cá e não sejais* 735
tão desatentado em tudo.
 Ratinho *Não hei de ir. É por demais.*
 Florisbel *É doudice que falais...*
 Ratinho *Não é senão ser sesudo!*
- Pera que quero apartar* 740
esta alma do coração?
 Florisbel *E isso por que rezão?*
 Ratinho *Porque me não dá lugar*
para isso minha afeição.

- 75
Floribel *Guarde-me Deos que eu seja
nem que tal desmancho siga.* 745
Ratinho *Isto é cólera sobeja.
E de quem se servir deseja:
a la Dulce su enemiga.*
- Floribel *Se eu houver dele licença* 750
haveréis, Amo, porventura...
Ratinho *Essa é outra diferença!
Se tenho dado sentença
nam ir, é cousa segura!*
- 76
Floribel *Mais, a escrivão da fazenda* 755
carta em sosso se manda...
Ratinho *Porquê?
Que justiça demanda
si ele nam tiver que venda
pera dar, pera trás anda.*
- Floribel *Que remédio a meu serviço* 760
se é isso assi, deste jeito?
Ratinho *Marrãs, persuntos, choriços
pêros, um par de cortiços...
Se quer despacho perfeito!*
- 77
Floribel *Isto é cousa divina!* 765
*E quem isso, Amo, nam faz,
que remédio?*
Ratinho *Fica atrás
se não tem brincos da China,
alcatifas de Diu...*
- Floribel *Sem isso, que galarção* 770
esperar? Ora pro nobis?
Ratinho *Se ele quer satisfação,
há de cantar ousão
de datur bibitu nobis.*
- 78
Floribel *Logo esta vida é miséria* 775
só a astúcia é descansada.

Ratinho *Esta aqui não monta nada
e, se o mundo lhe faz fêria,
leva tudo de enxurrada.*

Floribel *Sois homem de experiência,
falais mui bem desta guerra...
É melhor viver na serra.* 780

Ratinho *Pera o que não tem aderência
antes indo em pior terra.*

⁷⁹
Floribel *Não escrevo..., logo mais
perco a memória de tudo.* 785

Ratinho *Na boca o freo quebrais,
a fortuna só alcançais
com vosso ser tão sesudo.*

Floribel *Antes daqui vos prometo
de não curar mais de Corte,
e toda a vida até morte
faça nela seu contento
quem tiver que eu melhor sorte.* 790

⁸⁰
*E vamos mandar fazer
meu Amo, a nossa lavoura.* 795

Ratinho *Isso é querer viver...,
**E quem sobre prata, doura,
sempre ouro vivo quer ter.***

Floribel *Não sei quem vos ensinou...,
sois filósofo acabado.
Andai, que sois avisado.* 800

Ratinho *Vá-se ele que eu logo vou,
que hei de ter conta com o gado.*

Vai-se Floribel e fica o Ratinho só.

⁸¹
Ratinho *Meus olhos choram a mágoa
deste amor em que me vejo,
que, se com ele molho a frágua,
mais se acrecenta a água
na força de meu desejo.* 805

- Cativou-me uma afeição* 810
desta nossa castrejana...
Abofê, do coração,
perco o juízo e rezão
trás quem contino me engana.
- Entra Natália e Laurélia e diz Natália:
- 82
Natália *Isto prezo eu muito agora.* 815
Amor é... Com quem falando
andáveis lá pastando?
- Ratinho *Bofás si, de uma pastora*
que mouro cuidando.
- Laurélia *Tengo de vos gran mancilla* 820
vuestro dolor es mortal?
- Ratinho *Eu o sei, que passo o mal*
nunca Deos dera Castilla,
tudo fora Portugal.
- 83
Natália *De Castela vos queixais?* 825
Não é amor verdadeiro.
- Ratinho *O amor, se bem olhais,*
bem pode ser estrangeiro
e matar os naturais.
- Laurélia *Mirad, si hay más excelente* 830
respuesta, ni más discreta...
Mas Amor, naturalmente
a todos hiere igualmente,
quanto razón nos concierta.
- 84
Natália *Contai-me, Amo, quem vos tem* 835
preso desta obrigação?
Que contar sua paixão
a todo o triste que quer bem
é remédio de afeição.
- Ratinho *Natália, se eu pudera* 840
menos mal fora o meu mal.

- Laurélia *No hay dolor tan mortal
que, aunque sanar no espera,
no sane con otro mal.*
- 85 *Pero por amor de mí* 845
descubrinós vuestra pena.
- Ratinho *Ora pois, Amor me condena,
se isto não passar daqui
dallaey a quem mo ordena.*
- Natália *Nossa fé vos desengana* 850
ter segredo em tal verdade.
- Ratinho *Deste peito a crueldade
das mãos desta castrejana
me rapou a liberdade.*
- 86 *Tal que, nam ouço nem vejo,* 855
*nem se sam morto, se vivo,
se sam livre, se cativo,
e tudo quanto desejo
me nega este amor esquivo.*
- Laurélia *Decidnos vuestros amores,* 860
tengo placer en oírvos...
Contais bien vuestros dolores.
- Ratinho *Se esta loa cala os maiores
falem por mi meus suspiros.*
- 87 *Não há nunca quem mal conte* 865
com amor o seu cuidado...
*Amo, dentro sois chamado,
mandai Perindo e Fismonte
que queremos ir com o gado.*
- Ratinho *A chamá-los vou correndo...* 870
*Lembre-vos, quando na serra
mais, se vires esta perra,
lembrai-lhe que estou morrendo
por ela, com crueldade.*

Vai-se o Amo e diz Natália:

- 88
Natália *De maneira que teu fado* 875
como, Laurélia, contavas,
pagou tão mal teu cuidado
que vens ter conta com o gado
de quem bem fora estavas.
- Laurélia *Si amor sofriera disculpa* 880
del daño en que me veo,
pudiera el mal que poseo
pasar sin darme la culpa
del dolor de mi deseo.
- 89
Mas fortuna contra mí 885
tiene ays, en lo que esperaba.
De hallar Perindo dudaba,
hallalo muerto por sí,
yo por él, que lo buscaba.
- Natália *Quem te a ti pode esquecer?* 890
Dize-me, que confiança
em seu amor posso ter,
que somente em Poder
terei segura esperança.
- 90
Laurélia *Sospechar tal es locura* 895
pues nacistes para él,
sóbrate la hermosura...,
mas a quien falto ventura,
llore su hado cruel.
- Natália *No Poder que tem fortuna* 900
nam te contradigo nada,
mas esta, se magoada
– pois te foi tam importuna –
seja noutro amor trocada.
- 91
Laurélia *Aunque esto me conviene* 905
– para remediar tal daño –

*no lo haré, pues engaño,
y el tiempo, que el Poder tiene,
dé remedio al mal tamaño.*

Entra Perindo e Fismonte e diz Fismonte:

Fismonte *Perindo vem, que esperando
nos estão nossas pastoras...* 910

Perindo *Apriesa voy caminando,
en servillas deseando
paso los días y horas.*

92
Fismonte *Qualquer que na esperança
dá trabalhos e cuidados...
Pastoras, somos culpados,
foi muito nossa tardanza?* 915

Natália *Um pouco, sois descudados...*

*Não vês tu que o sol, dourado
tem toda a serra e as flores
que nascem do verde prado,
e nós não temos o gado
onde o tem nossos pastores?* 920

93
Perindo *Las flores serán abrojos
del ganado, que ageno,
fuere deste prado ameno
de la gracia de tus ojos
que siempre de flores lleno.* 925

Laurélia *Cuán roin verdad satisface
amor en ti este deseo.* 930

Perindo *Todo lo posible creo
aquello que a él le place,
pues muero por lo que veo.*

94
Fismonte *Eu, por ver que não vejo,
de meu cuidado contente
que nem alma trago presente.* 935

Natália *Paga amor este desejo
com outra mui diferente.*

- Laurélia *Son sinrazones de amor,
do no se puede hallar médio
a el mal de su dolor...* 940
- Fismonte *É ora o meu muito maior
e espera algum remédio.*
- 95
- Laurélia *Fismonte, de qué te queexas?
Dímelo, no estes burlando...* 945
- Fismonte *Deste, que vou sospeitando,
que por outro mor me deixou
tam pura fê desprezando.*
- Perindo *Eso cómo puede ser
Laurelia? Pastor te olvida?* 950
- Laurélia *Espántaste no querer
y no se admira perder
Laurelia..., perder la vida...*
- 96
- Natália *Perindo, aquela lembrança
nem podes à fê, negar?* 955
- Perindo *Si no la puedo quitar
de ti mi dulce esperanza
a quién la tengo de dar...*
- Ay cuitado de quien ve
con los ojos tal desatino
en que esta alma arde contino.
Laurelia, muda esa fê,
permita esto mi desatino.* 960
- 97
- Laurélia *Es amor, que el amor hiere,
por tiempo tiene mudanza
no pierdas la confianza.* 965
- Fismonte *Se não quês que desespere
pastora dá-me esperança.*
- Natália *Que mais clara pode ser
que a que te promete agora?* 970
- Perindo *Y esto cuando puedo ver
que fê de amor es querer
lo que me niegas, pastora?*

- 98
Laurélia *Plega a Dios que este cuidado
mejore tu suerte dura
pues tanto mal te procura.* 975
- Natália *Quem defama seu amado
é caso contra a Ventura.*
- Perindo *Muera mi vida en tal guerra
con tal daño en la memoria.* 980
- Natália *Perindo, vamos à serra
que nunca vencido se erra
se espera sempre vitória.*

[IV – Parte]

Vão-se todos e entra Florisbel. Cena quarta, e diz Florisbel:

- 99
Florisbel *Traz-me um cuidado sobejo
posto em grão confusão
filhos é obrigação
que mais ocupa o desejo,
vida, alma e coração...* 985
- Só Natália me ficou
de sua mãe, que Deos tem...
Não há pai, como quem sou,
que filha tanto obrigou
com desejo de seu bem.* 990
- 100
*Vão-se-me os dias, sou velho,
Natália tem fermosura
no ser, da idade segura...
E pera a casar conselho
só aqui peço à Ventura.* 995
- Com Fismonte determino
de a casar... Meu pastor
merece-a por ser senhor...
Criei-o desde menino
por filho, tendo-lhe amor.* 1000

Entra o Ratinho e diz:

- 101
Ratinho *Faz-me a mi pesar de sam* 1005
caçador quem me pariu.
Florisbel – *Que vai, Amo?* –
Ratinho *Fugiu-me o gavião!...*
E não me quis vir à mão
não sei onde se sumiu.
- Florisbel *Esta dor à alma me chega* 1010
contai-me, fugiu cevado?
Ratinho *Depressa isso é contado:*
fui filhá-lo a uma pega
não deixou dela bocado.
- 102
Ratinho *Então como se fartou* 1015
fugiu sem mais cortesia...
Florisbel *Essa culpa a vós a dou.*
Ratinho *Não sei por que me deixou*
que eu nenhum mal lhe fagia.
- Florisbel *Não dais perfeita desculpa* 1020
tomáreis-lhe a carne da mão.
Ratinho *Se eu seguira esta rezão*
fora digno de a mor culpa,
que é agravar o gavião...
- 103
Florisbel *Bem sei eu que noutras casas* 1025
isto não acontecera.
Ratinho *Também sei se me ele crera*
quem lhe cortara as asas
e se não voara, correrá.
- Florisbel *Lindo gavião sem medo* 1030
dessa maneira ficara.
Ratinho *Se ele as asas lhe cortara*
caçara antes a pé quedo
que era melhor e não voara.

Entra um correo castelhano per nome Sarzedo e diz:

- 104
 Sarzedo *Hola, de la posada, hermano.* 1035
 Florisbel *Vede quem bate ali fora.*
 Ratinho *Quem bate lá por agora?*
 Sarzedo *Es, señor, un caballero.*
 Ratinho *Pois, senhor, esteja fora.*
- Florisbel *Dezei-me, amo, quem é?* 1040
Que é isso? Não ouvis? Sois mouco?
 Ratinho *Cumpre-me isso, abofé.*
Conhece-o vossa mercê?
 Florisbel *Por certo eu nam.*
 Ratinho *(Nem) Eu tampouco.*
- 105
Mas segundo eu escutei 1045
pareceu-me castrejano...
 Florisbel *Abri-lhe, falar-lhe-ei*
e veremos o que quer.
 Ratinho *Abofé nam abrirei.*
 Sarzedo *Mirad, no oís, Hermano?* 1050
 Ratinho *Si ouço, mas que quereis?*
De fora podeis falar.
 Sarzedo *Una cosa os preguntar.*
Abridme, saberla heis.
 Ratinho *Pera isso podeis entrar.* 1055
- 106
 Sarzedo *Decidme señor casero,*
un castellano [...]
en traje de labrador
sabréisme decir, señor,
si pasta en éste pradero? 1060
- Florisbel *Dizei-me que preguntais*
que quereis saber da terra?
 Sarzedo *Señor, busco en esta sierra*
un pastor.
 Ratinho *Quem buscais?*
 Sarzedo *Que en buscarle tengo guerra.* 1065

- Dixéronme en aquel valle
que en éste lo hallaría...
Descansó el alma mía
que solamente en buscallo
triste anduve noche y día.* 1070
- Florisbel *Aquí está esse pastor,
que dous anos há, senhor,
que apacenta meu gado,
por ser homem de cuidado.*
- Sarzedo *Sus manos beso, señor,* 1075
- 108
[xxx ...]
*por las nuevas que me há dado
pues son de contentamiento...*
[xxx ...]
[xxx ...]
- 109
*Fenezca mi suerte dura
vuelva el mal que esta alma hiere...
En paz constante y segura
haga ahora la Ventura
de mí lo que más quisiere.* 1080
- Florisbel *Pera tal contentamento
muito folgara saber
a rezão que podeis ter.* 1085
- Sarzedo *La mayor que al pensamiento
jamás pudiera nacer.*
- 110
*Por que sepáis la fortuna
cuando puede, en lo criado:
este pastor, que ganado
guarda por suerte importuna,
es señor de grande estado.* 1090
- Hijo del duque de Sesa
que de Castilla huyó
por amor de una condesa...
Que cortarle la cabeza
el rey, mucho procuró.* 1095

- 111
*Pero, el ímpeto pasado,
 luego el rey fue requerido
 por tres señores de estado,
 que le fuese perdonado
 todo el yerro cometido.* 1100
- Perdonóle juntamente
 el destierro por su vida.
 Su padre envió gente
 por que del hijo ausente
 fuese tal nueva sabida.* 1105
- 112
*Pues yo la traigo, señor.
 Mire, que contentamiento
 me podía ser mayor
 que hallar este señor.* 1110
- Floribel *Que bravo acontecimiento.*
- Não no pode ser maior.
 Porque de mi se encobria?
 [xxx ...]
 Muito mal o fez comigo
 pois era de grão valia.* 1115
- 113
 Sarzedo *Muy gran disculpa tenía
 por así se encobrir
 porque aun se temia
 por no ser él descobrido
 y ser el rey enemigo.* 1120
- Floribel *Eu toda a honra lhe fiz
 quanto eu pude, senhor
 mas folgara ser maior.
 [xxx ...]
 [xxx ...]*
- 114
 Ratinho *Fazei-me mercês senhor
 que me digais se mentis
 ou se é duque esse pastor* 1125

*que eu crer isso não pretendo
porque ele nunca o diz.*

Floribel *Amo, atentai o que dizeis* 1130
e não queirais mais zombar
i-mos à serra chamar
deixem o gado i correndo
e não queirais lá tardar.

Vai-se o Ratinho e fica falando ainda Florisbel com
Sarzedo e diz Florisbel:

114
Floribel *Desse caso acelerado* 1135
*re***** ia a corte*
****** certo espantado.*
Sarzedo ***** esta se há engendrado*
****** más dura suerte.*

Que una hija preciada 1140
de un principal caballero
que Laurelia es llamada
de Perindo enamorada
de un amor verdadero.

115
Después, que la triste se vio 1145
sin aquel que bien quería
con arte el traje mudó
de su padre se ausentó
por tenerle compañía.

No se sabe nuevas della 1150
anda el padre enloquecido
tan sin seso y sin sentido
y llorando su querella
pone la vida en olvido.

116
Floribel *Também tenho essa pastora,* 1155
cavaleiro, em meu poder...
E de tal me acontecer
não há pera mim agora
novas de maior prazer.

- Sarzedo *Es posible, que es ansi,
que aqui tiene la fortuna
los dos, sin duda ninguna?* 1160
- Florisbel *O que vos digo é assi.*
- Sarzedo *Dichoso desde la cuna...*
- 117
Me llamo agora ***** 1165
lo que no osé esperar.
- Florisbel *Ir-vos quero agasalhar
andai, perdei o arreceo
da tristeza, de pesar...*
- Vão-se e entra Perindo e diz:
- 118
Perindo *Ya no puede mi cuidado
sufrir tan grave dolor...,
ni puede ser buen pastor
el que no guarda ganado
sino por causa de amor.* 1170
- 119
*Y aun el mayor descontento
que siento en mi desventura,
es tener por gran locura
descubrir mi pensamiento
en tan baxa y vil figura.* 1175
- Aquí viene mi alta diosa
por quien tiene mis dolores
por placeres y dulzores,
que con su gracia hermosa
el campo cubre de flores.* 1180
- Entra Natália e diz:
- 120
Natália *Foi porventura receo
de deixar assi o gado
no campo deseparado?* 1185
- Perindo *La causa fue mi deseo
por quien siento gran cuidado.*

- Porque, pastora, en mirarte
viendo tan lexos de mí
la esperanza de gozarte
es afrenta por tu parte
poner los ojos en ti.* 1190
- 121
Natália *Força-te teu pensamento
pera esperar de mim mais,
*** e a causa de teu tormento.* 1195
- Perindo *Eso sólo, es lo que siento,
lo demás vos lo causáis.*
- Natália *Si és pastor contrafeito
declara essa confusão,
porque, ter-te eu afeição
nam sendo de mais respeito
é cousa contra rezão.* 1200
- 122
Perindo *Y qué importa declararte
si soy pastor verdadero?
No basta ser caballero
solo el espíritu de amarte
en traje de vil vaquero?* 1205
- Natália *Não se põe nessa ventura
quem sua honra tanto estima.* 1210
- Perindo *Pues, si amo tu hermosura
siendo pastor, es locura?
Téngolo en alta clima.*
- Entra Laurélia e Fismonte e diz Laurélia:
- 123
Laurélia *Acá están nuestros pastores
Fismonte, que bien los veo...
No le digas tus amores
mas encubre tus dolores,
sufre callando el deseo.* 1215
- Fismonte *Quem vive do que desejas
tudo te tem concedido.* 1220
- Laurélia *El ganado enloquecido*

*traéis, trás vuestras consejas,
descarriado y perdido...*

124

*Dexáis los corros y prados, 1225
traéoslos por los collados.
Perindo Quien apaciente tus males
en los ocultos collados
hasta los pastos iguales.*

Natália *Trouxemos, pastor, a beber 1230
todo o nosso gado ao rio.*

Fismonte *Isto bem pudera ser...
Mas eu nam posso crer
que amor nam tem alvedrio.*

Entra o Ratinho e diz:

125

Ratinho *Pastores, venhais embora, 1235
que eu já ia chamar,
porque chegou inda agora
um castelhano de fora,
que vos mandava buscar.*

Perindo *Qué hombre es, de qué manera 1240
por quién pregunta, decid?*

Ratinho *Não pergunta ele por mim,
porém à face primeira
parece-me vilão roim.*

Fala Florisbel da porta:

126

Florisbel *Amo, cá estais esperando? 1245
Por que sois tão descuidado
que não is onde vos mando?*

Ratinho *Aqui estão, e sem o gado,
com eles estou falando.*

Entra Florisbel e o Correo e diz Florisbel:

Florisbel *Pois pesar de sam, falai 1250
por que não vindes depressa*

*é bem tal cousa como esta?
Ora sus, senhor, andai.
Achareis quem vos conheça.*

127
Sarzedo *Vista de tanta alegria* 1255
*no se vio de tal alteza.
Las manos, por cortesia,
me dé vuestra señoría,
pues se mudo mi tristeza.*

Perindo *La mía, en contentamiento* 1260
con vervos, tiene mudanza.

Florisbel *Eu não, porque a lembrança*
de vosso mau tratamento
me tira essa confiança.

128
Pudera eu vosso estado 1265
sabê-lo e tê-lo em secreto.
Perindo *El caso que me he obrigado*
a encubrirlo forzado...
Perdone tal desconcierto.

Que en lo demás la obligación 1270
es tal que no me atrevo
pagalla según razón.
Mas si puedo esta afición,
pagaré porque la debo.

129
Fismonte *Quexar todos nos podemos* 1275
do segredo a este engano.

Perindo *Mas antes más lo precemos*
que agora que lo conocemos
debamos más a tal daño.

Laurélia *Mi padre cómo tomó,* 1280
en Castilla, mi partida?

Sarzedo *Tan triste el viejo quedó*
que a la muerte ofreció
por vos mil veces la vida.

- 130
Perindo *Y el rey, aquel furor* 1285
que contra mí ha mostrado
tenerlo en el primer grado?
- Sarzedo *Por el duque mi señor*
todo el caso ha perdonado.
- Deste seguro real* 1290
tal cual el duque pedía
y que vuestra señoría
pudiese, sen ningún mal,
gozar del bien que perdía.
- 131
Como el duque le besó 1295
por tan gran mercé las manos,
luego en su busca mandó
y desto me encargó
con otros diez castellanos.
- Y fue mi ventura tal* 1300
que ordenó que sucediese
que los diez me perdiese
pera que en tan vil sayal
vestido hallarlo pudiese.
- 132
Florisbel *Dure tal comunamento* 1305
mil anos, em vosso estado,
hei por ditoso meu gado
pois de tal merecimento
tanto tempo foi guardado.
- Ratinho *Parece isto zombaria* 1310
escrita em livros de guerra...
Pois que vossa senhoria
nam nos dissera algum dia
que era duque na sua terra.
- 133
Vindes vós também buscar 1315
Laurélia nossa pastora?
- Sarzedo *No es sino gran señora.*

Ratinho *Mas que seja, pois andar.
Sem ela ireis agora.*

[V – Parte ...]

[... parte censurada ...]

134
Perindo *Si el traje me há quitado
el precio de mi persona,
amor me tiene obrigado
a dar de todo mi estado
a Natalia corona.* 1320

*Y se deste atrevimiento,
pena merezco, señor,
sepa que mi pensamiento
no me dexó sufrimiento
en que cumplise este amor.* 1325

135
*Y aunque asaz poco ofrezco,
como bien claro se ve,
hágame tan gran mercé
que si yo poco merezco
sobre el espíritu y la fe.* 1330

Florisbel *Esta mercê sublimada
com que agradecimento
Natália seja pagada,
tê-la convosco casada
é honra e merecimento.* 1335

136
*Filha, deste bem tamanho
que aquí Deos te põe presente
nam debes ser descontente...* 1340

Natália *Nada do querer estranho,
de tudo sou mui contente.*

*Quanto mais bem soberano
em que eu ganho tanta glória.* 1345

Perindo *Señor, deme la mano
que yo soy en ello, el que gano
honra, provecho y vitoria.*

137
Laurélia *Ya que tanto bien Ventur
solo a Natalia ha guardado,
pues con Perindo casó,
a vuestra mercé segura
Fismonte pedirlo yo...* 1350

Para pagar los descargos..., 1355
[xxx ...]
con el desamor vencido.

Ratinho *Señora, tenho embargos
seja o seu primeiro ouvido.*

138
Fismonte *Amo, depois falareis...
Deixai-me falar agora.* 1360

Ratinho *Olá, Fismonte, não zombeis
e mais grão mercê me fareis
não casar com essa pastora.*

*Se com o que Laurélia pedir
só se paga meu cuidado,
eu não quero estado
se fortuna me conceder
dar-lhe por ele outro gado.* 1365

139
Florisbel *Antes, pera tanto bem
vos lanço minha bênção.* 1370

Fismonte *Laurélia dai-me essa mão
que o prazer que essa alma tem
não lhe acho comparação...*

Florisbel *Laurélia, por que vejais
como se a Fortuna atreve
a fazer espíritos iguais,
a esse pastor que levais
mui alta molher se deve.* 1375

- 140
*Não é meu filho gerado...
 Mais, por sorte de Ventura 1380
 só de duas horas nado
 o achei no chão lançado
 no meio de uma espessura.*
- A par dele a mãe, chorando,
 mais loura que o sol e bela... 1385
 Em me vendo, alevantando
 a voz fraca, que falando
 já não podia sofrê-la!*
- 141
*Me disse: senhor, criaí
 esse filho a quem crueza 1390
 tirou a sorte de alteza,
 que um duque tem por pai
 e por mãe esta princesa.*
- [xxx ... onta]
*a quem do encenso recebeu.
 Só, numa nau o meteu 1395
 pera que a alma desse conta
 do mal que lhe sucedeu.*
- 142
*Como corpo de homicida
 que el rei mandou matar!
 E querendo mais contar, 1400
 lhe apartou a morte da vida,
 apartando-lhe o falar.*
- Vi a nau espedaçada
 na costa, onde se quebrou,
 colegi que se salvou... 1405
 Ela foi logo enterrada
 e o menino se criou.*
- 143
 Perindo *Rey de Escocia y señora
 era a quien aconteció
 el caso que nos contó. 1410*

Laurélia *No lo quiero por agora
más de aquel que lo crió.*

Florisbel *Pois que tamanho prazer
me ninguém pode tirar,
filhos, será bem deixar
terra onde o merecer
sem ter pode aproveitar.* 1415

144
Perindo *Hágase lo que pensando
está con bienes mayores
y con ellos, caminando
en dulces versos cantando
la gloria destes amores.* 1420

Vão-se todos e acaba-se a letra deste auto.

Laus Deo.

Enquadramento cronológico

...na História do Teatro Europeu

1492 Juan del Encina (1469 – 1527) – obra 1492-1527.

149-? Lucas Fernandez (1474 - 1542) – obra 149?-1514(?).

1502 Gil Vicente (146? – 1536) – obra 1502-1536.

1508 Ludovico Ariosto (1474 - 1533) – obra 1508-1532.

1513 Torres Naharro (1480 - 1530) – obra 1513-1530.

1518 Desde 1518, e entrando pelo século XVIII,
(re)impressão de obras avulsas de Gil Vicente.

1562 Primeira publicação da ***Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente***, com Privilégio Régio, não isenta de cortes da Censura, e incompleta.

1548 Luis de Camões (1524? – 1580) – obra 1548-1578.

1553 António Ferreira (1528 – 1569) – obra 1553-1569.

1565 (1563-1567) Nascimento da *Comédia del Arte* em Itália.

1585 Marlowe (1564 – 1593) – obra 1585-1593.

1585 Miguel de Cervantes (1547 – 1616) – obra 1585-1616.

1590 William Shakespeare (1564 – 1616) – obra 1590-1616.

1598 Felix Lope de Vega (1562 – 1635) – obra 1598-1634.

1620 Pedro Calderon de la Barca (1601 – 1681) - obra 1620-1680.

1624 Tirso de Molina (1571? – 1648) – obra 1624-1648.

1645 Molière (1622 – 1673) – obra 1645-1673.

Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom Manuel I)

1 1502	Visitação	x Jul. (Alcáçova), pelo herdeiro da coroa.
2 1502	Pastoril Castelhana	25 Dez. (Alcáçova), o Sucesso de Gil Vicente.
3 1503	Reis Magos	6 Jan. (Alcáçova), Líderes Europeus (Ibéria).
4 1503	Quatro Tempos	25 Dez. (Alcáçova), Triunfo do Verão.
5 1504	São Martinho	O Cavaleiro Cristão.
- 1505	*LUTO - Morte Isabel, a Católica	...em 26 Nov. de 1504.
1506	(Sermão de Abrantes)	3 Mar. Abrantes, pregação na Igreja.
1506	(Custódia de Belém) , Morre Beatriz	
- 1507	*LUTO - por Beatriz, mãe do Rei.	...em 30 Set. 1506.
6 1508	Alma . Criado, escrito em 1506-1507	Páscoa, (Paço da Ribeira), Basílica São Pedro.
7 1509	Índia . Criado, escrito em Abril... (a).	Portugal após a batalha naval de Diu.
8 1509	Quem tem farelos	Entrada de Henrique VIII na cena política.
- 1510	<i>...uma peça na festa do Corpus Christi</i>	
9 1510	Fé	25 Dez. (Capela Sistina - Nominalismo ?)
10 1511	Sebila Cassandra	24 Dez. (Concílios, Pisa, Guerra conta França).
11 1512	O Velho da Horta	1 Nov. pelo Museu do Vaticano (Cap. Sistina).
- 1513	(b). (c).	
12 1514	Fama (Portugal na Europa)	Após regresso da 'Embaixada ao Papa Leão X'.
13 1515	Exortação da Guerra	Antes de 13 de Junho (à partida para Mamora).
- 1516	*LUTO - Morre Fernando, o Católico	...em 23 Jan. de 1516.
1517	(Miserere) . (23 Jan. de 1517 ?)	Câmara da Rainha, oração pelo pai da rainha.
- 1517	*LUTO- Morre a Rainha Maria	(d). ...em 7 Mar. de 1517.
14 1518	Barcas I (Inferno)	
14 1518	Barcas II (Purgatório)	24 Dez., à Rainha Leonor de Avis (Lencastre).
14 1519	Barcas III (Glória)	Páscoa
15 1519	Viúvo	...ao Príncipe João
16 1520	...rainha Dido e Eneias (anónimo)	...para o Imperador, nunca representada.
17 1521	Fadas	20/21 Jan. Entrada dos Reis, à rainha Leonor.
18 1521	Cortes de Júpiter	Antes de 8 Ago., à partida de Beatriz.

a) Em Évora a 15 de Fevereiro de 1509, Gil Vicente - designado «ourives da senhora Rainha minha irmã» - foi nomeado por alvará régio «vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem d'ouro e prata para o nosso convento de Tomar e hospital de Todos os Santos da nossa cidade de Lisboa e mosteiro de Nossa Senhora de Belém», (Braamcamp Freire).

b) Em Évora, a 4 de Fevereiro de 1513, o rei nomeia «Gil Vicente, ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã» para o cargo de «mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa». No documento, ao alto e à esquerda, para facilitar a consulta e identificação das peças em arquivo, pela mão do funcionário da Chancelaria real foi escrita a anotação: «Gil Vicente trovador mestre da balança», (Braamcamp Freire).

c) Após a data referida mais acima, Gil Vicente figura entre os «procuradores dos mesteres» num contrato de doação outorgado pelos vereadores da Câmara Municipal de Lisboa, (Braamcamp Freire).

d) Por «carta régia» de 6 de Agosto de 1517, confirma-se a venda de Gil Vicente a Diogo Rodrigues do seu cargo de «mestre da balança da moeda desta nossa cidade de Lisboa» (Braamcamp Freire). Esta é a última notícia sobre Gil Vicente na sua actividade de ourives.

Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom João III)

19	1521	Rubena*	...ao príncipe João
20	1522	Pranto de Maria Parda	Lisboa
21	1523	Tragédia Dom Duardos	1 Maio (2ª v.) Muge ou Almeirim
22	1523	Inês Pereira	Tomar
23	1523	Pastoril Português	Natal – Évora
24	1524	(Regateiras de Lisboa)	
25	1524	Vida do Paço (Dom André)	Évora
26	1524	Físicos	Lisboa (8 Set.). ao Mestre Gil
27	1524	Feira (das Graças)	Natal – Évora
28	1525	Frágua de Amores	5 ? de Fevereiro, Évora ou Alvito
	1525	<i>...pode faltar uma peça.</i>	
29	1525	Almocreves	Almeirim – Évora
30	1525	Aderência do Paço (Florisel)	Almeirim – 25 Out. ou 1 Nov.
31	1526	Templo de Apolo	20 Jan
32	1526	Tragédia de Liberata (Divisa de Coimbra)	Abril ?
33	1526	Ciganas	1 Maio
34	1526	Clérigo da Beira (Pedreanes)	Out. – Nov. Alcochete
35	1527	Nau de Amores	20 Jan – Lisboa
36	1527	Feira da Ladra (Escrivães do Pelourinho)	Abril – Lisboa
37	1527	Pastoril da Serra da Estrela	15 Out – Coimbra
38	1527	Donzela da Torre	Dez. (Natal) Almeirim
39	1528	Breve Sumário da História de Deus	Mar-Abr – Almeirim
40	1528	Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição	Abril-Mai – Almeirim
41	1528	Capelas	Lisboa
42	1528	Festa	Natal – Lisboa
43	1529	Triunfo do Inverno	1 Maio – Lisboa
44	1529	Juiz da Beira	Lisboa
		**	
	(...)	(...)	
	1536	Floresta de Enganos	

* *Rubena* pertence ao período do reinado de D. Manuel I, mas pela forma e estilo enquadra-se no teatro do período de D. João III.

** As peça produzidas a partir do final de 1529, embora se possam já datar, carecem ainda de acerto na sua ordenação. Estão listadas na página seguinte.

Peças de Gil Vicente do período de el-rei João III de Portugal, de entre 1529 e 1536 (ainda não listadas na tabela anterior).

Amadis de Gaula

Cananeia (1535)

Caseiro de Alvalade

Dom Luis e dos Turcos

Dom Fernando

Enanos

Escudeiro Surdo

Farsa Penada

Florença (a peça da autoria de João de Escobar será o *Auto do Duque de Florença*)

Floresta de Enganos (1536)

Jubileu de Amores (1531)

Lusitânia (1532)

Mistérios da Virgem, Mofina Mendes (1534)

Romagem de Agravados (1533)

Sátiros

Vicenteanes Joeira

Brás Quadrado ?

Triunfo de Cupido ? (1531)

Podem faltar ainda 6, 7 ou mais peças...

O Teatro de Gil Vicente, por Noémio Ramos

- (2017, prt, swf), Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos, o príncipe estrangeiro.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Inês Pereira, as *Comunidades de Castela*.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Pastoril Português, os líderes na Arcádia.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Vida do Paço, a educação da infanta e o rei.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Físicos, e os amores d'el-rei João III.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Feira (das Graças) ...da Banca alemã (Fugger).
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Frágua de Amor, ...a *mercadoria* de Amor.
 (2017, prt, swf), Gil Vicente, Aderência do Paço, ...da Arcádia ao Paço.
 978-989-97749-9-5 (2016, pdf). Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão...
 978-989-97749-8-8 (2016, pdf). Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, ...(festa) Cavalgada dos Reis.
 978-989-97749-7-1 (2014, pdf). Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhanos, A autobiografia em 1502.
 978-989-97749-6-4 (2013, pdf). Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama* ao *Inferno*.
 978-989-97749-5-7 (pdf). Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.
 978-989-97749-1-9 (pdf). Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do *Templo de Apolo* à *Divisa de Coimbra*.
 978-989-97749-4-0 (pdf). Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...
 978-972-990009-9 (2012, brochura). Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.
 978-989-977490-2 (2012, brochura). Gil Vicente, Tragédia de Liberata, ...à *Divisa de Coimbra*.
 978-972-990006-8 (2010, brochura). Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.
 978-972-990007-5 (2010, brochura). Gil Vicente, O Velho da Horta, ...à “Tragédia da Sepultura”
 978-972-990008-2 (2010, brochura). Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia.
 978-972-990004-4 (2008, brochura). Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...

Outras publicações do mesmo autor

- 978-972-990005-1 (2008, brochura). Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão.
 978-972-990002-3 (2005, brochura). Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente.

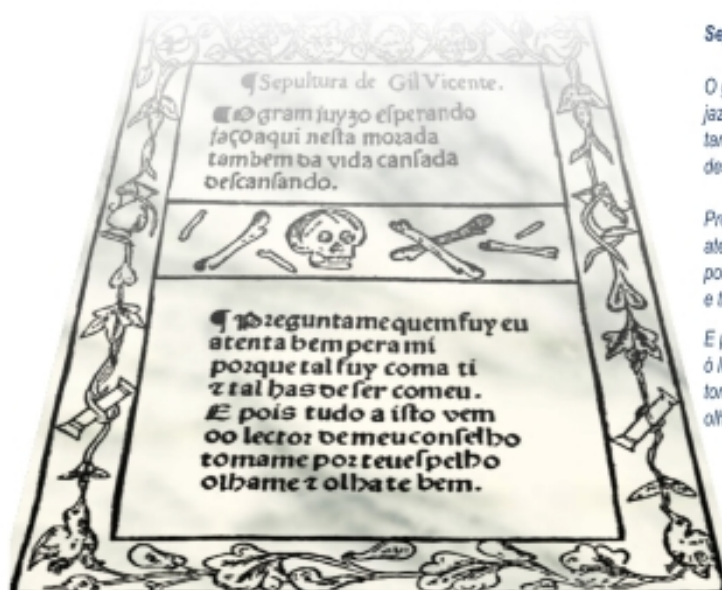
Dicionário do Tradutor, de Maria José Santos e A. Soares.

- 978-972-990000-6 (2003, brochura). Francês-Português, Dicionário do Tradutor.

1502 1536

O momento político é de casamentos de português (el-rei João III) com castelhana (Catarina de Habsburgo) e de castelhano (Carlos I) com portuguesa (Isabel de Portugal), Gil Vicente apresenta dois pares de namorados, um par português (inviável, porque vivem amor ideal de irmãos), e um par castelhano (inviável, porque é um amor por um ideal político). No mundo real sucedeu o casamento de el-rei João III com Catarina, que será (e estaria) figurado na peça com o casamento da Ratinho, e, no momento da representação da peça, sucede o casamento de Carlos V com Isabel de Portugal, portanto logo a seguir ao espectáculo de Teatro, celebra-se a festa deste casamento imperial, com o imperador representado por Carlos Popeto. Portanto, na idealização do enredo, o autor desfaz os pares inviáveis, porque não são senão outras formas de amor humano, assim, trocando de par, juntam-se as figuras por amor recíproco entre duas Nações, tanto maior ou mais que o amor entre duas pessoas, como entre Natália e Perindo ou entre Fismonte e Laurélia, o autor resolve o tema do momento e completa-o com o casamento do Ratinho João e com a realidade da festa do casamento de Isabel de Portugal.

Tanto Fismonte como Laurélia, sofrem por amor inadequado ao momento e às circunstâncias políticas de aderência de Portugal ao Império (ao Paço), e só por isso impossível de realizar. Assim, Fismonte não é irmão de Natália, mas ela sempre considerou o seu amor como amor de irmão, e Perindo jamais considerou o amor de Laurélia como amor pela sua pessoa, mas antes como um amor pela Pátria e pelo seu povo (o gado).



Sepultura de Gil Vicente

*O gram juízo esperando
jazo aqui nesta morada
também da vida cansada
descansando.*

*Pergunta-me quem fui eu,
atenta bem pera mi,
porque tal fui como a ti
e tal hás de ser como eu.*

*E pois tudo a isto vem,
ó leitor de meu conselho,
toma-me por teu espelho,
olha-me, e olha-te bem.*